Hilde HEIN

Estética y feminismo

2 artículos

Autora:

Hilde Hein

Traducción:

Gabriela Huerta-Tamayo

Titulo:

Estética y feminismo. 2 artículos. El papel de la estética feminista en el feminismo (1990) y ¿Por qué no la teoría estética feminista? (1998)

Ediciones Corte y Confección, julio de 2020

Ciudad de México



Índice

Referencias de los artículos
Sobre la autora

EL PAPEL DE LA ESTÉTICA FEMINISTA EN EL FEMINISMO (1990)

Feminismo como teoría
La relación entre la estética feminista, el arte feminista y la teoría feminista
Algunos modelos estéticos para la teoría feminista
Reconstrucciones feministas de visión y creación
Conclusión

¿POR QUÉ NO LA TEORÍA ESTÉTICA FEMINISTA? (1998)

La esencia del hombre es la razón
Teoría estética histórica
La exclusión de las mujeres de la estética convencional
El rastro cognitivo
Ofuscación conceptual de la creatividad práctica
Superando el estado del objeto
Hacia una estética feminista
La relevancia de la estética para la filosofía
Trabajos citados

Referencias de los artículos

HEIN, Hilde ([1990] 2020), "El papel de la estética feminista en el feminismo (1990)", trad. Gabriela Huerta-Tamayo, en Hilde Hein, *Estética y feminismo. 2 artículos*, Ciudad de México: Ediciones Corte y Confección, julio de 2020. (Fuente en inglés: "The Role of Feminist Aesthetics in Feminist Theory", en *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 48, No. 4, Feminism and Traditional Aesthetics (Autumn, 1990), pp. 281-291, http://www.jstor.org/stable/431566)

HEIN, Hilde ([1998] 2020), "¿Por qué no la teoría estética feminista?", trad. Gabriela Huerta-Tamayo, en Hilde Hein, *Estética y feminismo. 2 artículos*, Ciudad de México: Ediciones Corte y Confección, julio de 2020. (Fuente en inglés: HEIN, Hilde, "Why Not Feminist Aesthetic Theory?", *The Journal of Speculative Philosophy*, New Series, vol. 12, No. 1 (1998), pp. 20-34, http://www.jstor.org/stable/25670236)

Sobre la autora

Hilde Hein nació en Colonia, Alemania, en 1932. Creció en California. Se doctoró en filosofía en la Universidad de Michigan. Es profesora retirada. Se desempeñó también como comisaria en varias exposiciones. En 1990, al lado de Carolyn Korsmeyer, editó el número especial sobre feminismo y estética (n. 2, vol. 5), de la revista *Hypatia. A Journal of Feminist Philosophy*. Sus cursos y líneas de investigación han comprendido la filosofía de las mujeres, la estética feminista, los museos y el arte público, entre otros temas. Actualmente desarrolla un proyecto con perspectiva feminista sobre la enseñanza básica de la filosofía en los Estados Unidos. El estilo de sus artículos es ensayístico. Más información en Women's Studies Research Center / Research, Art, and Activism, https://www.brandeis.edu/wsrc/scholars/profiles/hein.html.

Libros

Museums and Public Art: A Feminist Vision, Essays by Hilde Hein, Harvard Bookstore 2014.

Public Art: Thinking Museums Differently, AltaMira Press (Rowman & Littlefield) 2006

The Museum in Transition: A Philosophical Perspective, Washington D.C., Smithsonian Institution Press, 2000.

Aesthetics in Feminist Perspective, ed. Hilde Hein and Carolyn Korsmeyer, Bloomington, IN: University of Indiana Press, 1993.

The Exploratorium: The Museum as Laboratory, Washington D.C., Smithsonian Institution Press, 1990.

On the Nature and Origin of Life, New York, McGraw-Hill, 1971.

Currículum (hasta 2007)

https://www.brandeis.edu/wsrc/scholars/docs/CVs/HeinCV.pdf

Entrevista del Worcester Women's History Project (WWHP), 6 de octubre de 2009

http://www.wwhp.org/activities-exhibits/oral-history-project/interview-list/hilda-hein

EL PAPEL DE LA ESTÉTICA FEMINISTA EN EL FEMINISMO (1990)

Feminismo como teoría

Los "ismos" pueden ser engañosos. Tendemos a pensar en ellos como promocionales, llevando adelante una causa, o por lo menos, colocando en primer plano el tema al que está unido el sufijo. Así, el nacionalismo y el individualismo, respectivamente, atribuyen un estatus especial a naciones o individuos. Quienes se oponen a esta especial designación usan el "ismo" de manera derogatoria y sugieren que cualquiera que promueva la causa nombrada lo hace con una subordinación ideológica sin sentido. El racismo es, pues, una forma de defensa, que denota una actitud, ya sea de depreciación (inferioridad racial) o de orgullo (supremacía racial), aplicada a las personas solo con base en su raza. Quienes repudian el racismo condenan todos los juicios sobre las masas hechos de acuerdo con ese estereotipo. Ya sea negativa o positiva, la identificación terminal —el "ismo"— otorga importancia a una categoría que nunca pudo haber existido como un concepto previo al apéndice verbal de su "ismo". "Feminismo" es una palabra que expresa tal innovación semántica.

El feminismo crea nuevas formas de pensar, nuevos significados y nuevas categorías de reflexión crítica; no es una mera extensión de viejos conceptos a nuevos dominios. Es obvio que había mujeres antes de que hubiera feminismo,

así como individuos que las amaban y las odiaban singular y colectivamente. Sin embargo, no consideramos las posturas mujeriles o misóginas como feministas porque amen u odien a las mujeres. El término "feminismo" no se refiere a las mujeres como objetos de amor o de odio, ni siquiera de (in-)justicia social, sino que se fija en la perspectiva que las mujeres traen a la experiencia como sujetas, una perspectiva cuya existencia ha sido ignorada hasta ahora. Este ligero pero novedoso giro en el punto de vista es la fuente de ideas y valores, nuevos en términos cualitativos, identificados con las mujeres y que pueden ser considerados ejemplares. La palabra "feminismo" tiene asociaciones favorables a las mujeres, sobre todo porque les otorga el estatus de sujeta, pero para los/as detractores/as del feminismo implica solo hostilidad hacia los hombres. "Feminismo" en el léxico de estos últimos significa favoritismo inmerecido y hecho a expensas de los hombres. Curiosamente, no hay ninguna palabra común para denotar la defensa inversa.[1] Usaré el término "masculinismo" en este sentido. Las feministas afirman que esta forma alterna de pensamiento existe y es de hecho el "modo por defecto" del pensamiento normal que no tiene nombre. Es tan penetrante que no lo reconocemos y somos inconscientes de su influencia en todos los aspectos de las acciones intelectuales y sociales.

El masculinismo no es una posición que se "asuma" o a la que alguien se pueda convertir como podría hacerlo hacia el feminismo. Alguien se convierte en feminista por declaración —no por nacimiento, casualidad o costumbre—. Adoptar una actitud feminista es tomar de manera manifiesta un punto de vista de género de oposiciones contingentes.[2] El feminismo como forma de pensar se convirtió en posibilidad solo porque el género ya había sido constituido socialmente como dual. Las estudiosas feministas en los Estados Unidos comenzaron a explorar con

seriedad la construcción social del género en los años setenta, al principio con enojo, como si descubrieran a un compañero *in flagranti*, y luego con más frialdad, observándolo como un sistema de cultura y de conocimiento para ser deconstruido.[3] Las feministas aceptaron el género no como realidad metafísica o biológica, sino como categoría analítica, como la clase o la raza, una herramienta para comprender relaciones complejas.[4] Iniciada en el reputado polo desviado, el Otro, tal reflexión sobre el género presupone un polo primario del cual se diferencie de modo asimétrico, en tanto otro, y que no se defina. El polo primario requiere la presencia del Otro para convertirse en sí mismo, aunque reivindique la prioridad lógica y ontológica para el Otro. Depende de su posición en el polo marcado como negativo o con género. Nacido del Otro y a sabiendas de esto, su propio género es invisible, inexistente en términos conceptuales, excepto en relación con el polo cuya oposición y dependencia afirma.[5] La teoría feminista ha dejado claro que el pensamiento no feminista también es genérico y que estábamos equivocadas al creer que el término genérico "hombre" era un género neutro. El cambio en esa percepción y el ahora extendido esfuerzo por reemplazar el lenguaje "sexista" por palabras "inclusivas" son resultado de la deconstrucción feminista.

Una forma temprana que tomó el "descubrimiento" feminista del género fue la negación de un ser humano neutro o genérico (pues viene en dos cualidades predominantes).[6] Algunas feministas sostienen que, aunque la actual identidad de personas individuales puede ser borrosa, hay dos diferentes modos de ser irreductibles, masculino y femenino. Esta postura, desde luego, siempre había sido respaldada por ciertos hombres patriarcales, muchos de los cuales encontraban a las mujeres suficientemente extrañas e incomprensibles (excepto a sus esposas y madres) para justificar la caracterización de ellas como especie aberrante

en términos biológicos. Algunas mujeres, por razones propias, estaban asimismo inclinadas a defender un dualismo esencial, y otras lo hacen ya sea por convicción feminista o no feminista.[7] Sin embargo, muchas feministas repudiaron el esencialismo como indemostrable y políticamente regresivo. La teoría feminista contemporánea que quiero discutir rechaza el esencialismo metafísico, pero no niega las diferencias situacionales que de forma radical separan las vidas de hombres y mujeres, y que guían hacia sus comportamientos con características diferentes.

Simone de Beauvoir, mientras permanece en el pliegue del humanismo, y sin dejar de ser la progenitora de la teoría feminista del género, ha dicho que "no se nace mujer, se llega a serlo" y luego ha mostrado cómo la mujer ha sido construida como el Otro del Hombre.[8] Las articuladoras significativas de esta teoría incluyen a otras feministas francesas (sobre todo, a Hélène Cixous, Luce Irigaray y Julia Kristeva), así como a feministas socialistas británicas, y a muchas filósofas americanas, historiadoras del arte, críticas literarias, historiadoras sociales, teóricas y filósofas de la ciencia. Sin embargo, llama la atención que una está presionada para pensar en heroínas imponentes. La mayoría de las ideas parecen trabajarse en colaboración y comunicación crítica con otras, y ciertos temas recurrentes emergen a la vez en muchos lados.[9] Es probable que las ideas críticas surjan tanto de la práctica política y social como de la teoría, y que a veces las mismas ideas surjan de ambas fuentes, aclarándose a medida que convergen.[10] La teoría feminista que está tomando forma mantiene con Beauvoir que el género es construido socialmente, pero niega su sobredeterminación universal. Más bien, el género debe ser visto como un sistema de relaciones humanas con profundo arraigo en todas las demás relaciones sociales. Esto significa que una no es una mujer *y* blanca, negra, lesbiana, heterosexual, musulmana, judía, rica, pobre,

urbana, rural, etc. (como calificadores descriptivos), sino que el género está entrelazado de manera compleja e interdependiente con todas estas otras características de la propia identidad. El género debe ser pensado como adverbio y no como un sustrato constante. Las mujeres son múltiples en dos sentidos: no hay una sola explicación de la mujer como tal (no hay respuesta a la "cuestión de la mujer") y la subjetividad de las mujeres individuales es también múltiple, de posición variable y contingente.[11] Como resultado de esta pluralidad, si vamos a aplicar la teoría a todas las mujeres, la noción tradicional de la teoría como principio unificador debe dar lugar a algo más fluido y múltiple. Elizabeth Young-Bruehl propone que la teoría se convierta en "un proceso, una constelación de ideas reconfiguradas y que se reconfiguran dentro de una miríada de prácticas feministas."[12]

La teoría feminista deriva su vitalidad de la práctica feminista y su credibilidad se prueba en la experiencia de las mujeres. Caracterizada por la falta incluso de especificidad procedimental, se le ha llamado un "reflexionar sobre la circunferencia de la experiencia".[13] Esta referencia experiencial vincula de manera fundamental la teoría feminista con la estética. Puesto que la estética es la transformación paradigmática de lo inmediato, múltiple y cualitativamente diverso, hasta la más monolítica de las teorías estéticas clásicas está obligada a aceptar términos de la multiplicidad y a dejarlos a veces irreconciliados.[14] Dada esta proximidad de la teoría feminista a la estética, ¿no deberíamos esperar de las feministas la articulación de la teoría estética feminista? La estética feminista bien podría ser el prólogo de la teoría feminista entendida en términos más amplios. Argumentaré que este es el caso y que, de hecho, la teoría feminista ahora está obstaculizada por la falta de una adecuada teoría estética. Las discusiones actuales sobre la estética feminista tienden a ser

deconstructivistas y fragmentarias. Apenas hemos comenzado a considerar de forma positiva cuáles serían las características prominentes de la estética feminista, es decir, de una teoría estética que sea feminista. El problema se intensifica por su frecuente confusión con la búsqueda de *una* estética femenina, distinción que debe aclararse antes de continuar.

La relación entre la estética feminista, el arte feminista y la teoría feminista

El llamado a una estética feminista se basa en una noción de estética que ha sido agregada al azar dentro de la tradición histórica de las filosofías de la belleza, las artes y la experiencia sensorial. Ya esté confinada como disciplina después del siglo XVII, cuando su término fue acuñado, o que incluya la teoría del valor que la precede, la estética tiene un lugar en la matriz de la filosofía occidental consistente con su lógica, metafísica y epistemología fundamentales y con sus compromisos de valor. La estética feminista desafiaría a toda esta red, la refundiría y reconceptualizaría desde su propia perspectiva alternativa, de la misma manera que el enfoque feminista ha desestabilizado algunos de los fundamentos de la historiografía tradicional.[15] Esta empresa es independiente y por completo diferente de la cuestión de una estética femenina. Una estética se refiere a un estilo distintivo de producción. La cuestión de si hay o no una estética femenina —con elementos característicos de género, uso de imaginería (por ejemplo, imágenes con un "núcleo central") u otros dispositivos estilísticos específicos de género— ha preocupado a las historiadoras y críticas de arte, así como a las artistas.[16] Es una cuestión de controversia porque una

respuesta afirmativa, en especial la que vincula la expresión femenina con formas aparentemente biomórficas o introyectivas, parece reforzar el dualismo esencialista.[17] La cuestión de la estética feminista no puede separarse por completo de la materia de *una* estética femenina, pero no es mi propósito aquí explorar esta relación o entrar en la controvertida cuestión de una estética femenina.[18] El tema que me preocupa es el lugar de la estética feminista en la articulación de la teoría feminista.

He sugerido que el feminismo está vinculado a la estética debido a su inherente pluralismo e inseparabilidad de la experiencia. La teoría feminista no puede surgir *de novo* o de una definición abstracta. No puede tener la pureza axiomática a la que aspira gran parte de la teorización clásica. Puesto que el feminismo presupone el reconocimiento del género como socialmente constituido, la teoría que articula debe ser contextualizada aun cuando se esfuerza por superar el contexto real que lo produce. Por necesidad situado en un contexto, el feminismo como doctrina es con frecuencia desafiado como antiteórico y polémico, pero esto excusa la cuestión que las feministas quieren interrumpir —la presunción de que la teoría debe ser singular, totalizadora y comprehensiva—. El feminismo renuncia a esta visión monolítica de la teoría junto con las raíces falocráticas de las que brota. Al adherirse a la visión de que la experiencia está saturada de teoría, las feministas son llevadas a la posición de que la teoría, de igual modo, debe estar saturada de experiencia.

Un/a antifeminista podría estar de acuerdo con las feministas en que la identidad de las mujeres y, por lo tanto, su experiencia, están determinadas por situaciones, y podría declarar que las mujeres derivan de forma adecuada su ser a través de la luz reflejada, y toman cualquier color que les imponga su particular afiliación al mundo real junto con la visión teórica imperante de la naturaleza humana (es decir,

masculina). Definidas por la negación o en oposición a la norma masculina, las mujeres son entonces un misterio, pura potencialidad, su ser y deseo inexpresables en términos patriarcales —y por lo tanto aún más desesperanzados—. Esa misma identidad no tematizada que surge como el espacio que el macho deja tras él al entrar en el orden simbólico es precisamente la ausencia que define a la hembra. Jacques Derrida y algunos de sus seguidores se han apropiado de y romantizado esa identidad negativa como "lo femenino", haciendo de ella una condición a la cual los hombres también podrían aspirar.

Para las feministas, sin embargo, la negatividad femenina dejada en la estela de la presencia masculina no es una ausencia, sino una posible —"lo que queda de ella es impensable, impensado"—. Lo que queda para las mujeres no es el vacío, sino "el espacio que puede servir de trampolín para el pensamiento subversivo".[19] La experiencia percibida para llenar ese espacio desde la perspectiva de una mujer difiere necesariamente del pálido reflejo anverso de la experiencia "significativa" que los hombres atribuyen a las mujeres.[20] Por lo tanto, las mujeres son con frecuencia irreverentes hacia las reglas establecidas por el razonamiento falocrático, y descartan su exclusión intencionada como un subproducto de un autoconfinamiento masculino que deja a las mujeres libres para escribirse a sí mismas fuera del mundo que los hombres han construido o en cualquier otro. No sorprende que el discurso expresivo sobre este mundo, aunque emplee el vocabulario familiar adquirido en el mundo centrado en el hombre, solo se refiera de forma oblicua a tal mundo y se esfuerce por articular lo que no se dice.

Esta observación se refiere al hecho de que el *arte* feminista con frecuencia (pero no siempre) concierne a y representa la opresión femenina. Los/as críticos/as del feminismo y del arte feminista objetan que tales representaciones

abiertamente políticas no tienen lugar en el arte. Sin embargo, no aciertan a comprender que el cargo implícito en el arte feminista de que el arte "convencional" es asimismo político, y que la política está en ese modo "neutral" o masculinista que parece invisible. Las artistas feministas se enfrentan al dilema de que, por haber sido aculturadas en un mundo artístico dominado por hombres, han embebido sus tradiciones y valores junto con sus habilidades artísticas y sensibilidades estéticas: al rebelarse contra esos valores como mujeres, se enfrentan a sí mismas como artistas cuyas herramientas expresivas siguen siendo las del orden prevaleciente. Cuando se esfuerzan por expresar sus propias percepciones y experiencia, no pueden escapar del efecto de mitigarlas con esas herramientas e incluso con su propio juicio crítico. De hecho, esas herramientas no han excluido en el pasado la representación de las mujeres. ¡Lejos de ello! Junto con la exploración amable y cariñosa de las mujeres en detalle íntimo, se las ha utilizado para representar considerable violencia y abuso hacia las mujeres. La gran tradición está llena de violaciones, secuestros, mutilaciones y degradación odiosa de las mujeres. Pero estas no han sido auténticas desde la perspectiva de una mujer. En general, se han visto a través del ojo lascivo, sentimental o punitivo de algún hombre. Las artistas feministas se enfrentan al reto de rehacer estas mismas experiencias *como las experimentan las mujeres*, para revelar algún aspecto de ellas que haya sido ignorado. Al hacerlo, exponen tanto la política como el sesgo de género del arte tradicional y el riesgo del rechazo a su propio trabajo sobre la base de que no es arte dentro de esa definición tradicional. Lo distintivo del arte feminista, entonces, no es que sea "sobre" las mujeres, sino que lo es de una manera nueva, aunque se usen los mismos instrumentos que antes.

Algunas artistas buscan perfeccionar nuevas herramientas capaces de formar nuevas estructuras, pero también aquí se enfrentan al reto de una comunidad conservadora. Pueden recurrir a nuevos materiales, como las fibras (u otros objetos asociados a lo femenino como botones, muñecas y aun toallas sanitarias) o a nuevos temas, como la sexualidad de las mujeres. Con frecuencia buscan un nuevo lugar para presentar su arte. Esto no puede ser por entero una cuestión de elección, sino una reacción a los rechazos y negativas por parte de galeristas para mostrar un trabajo que no está dentro del canon prescrito. En su búsqueda de nuevos métodos y medios de comunicación, incluso donde se acepta a regañadientes, las artistas feministas, sin embargo, desafían la tradición del *mainstream*. En este sentido, el arte feminista difumina las distinciones entre el arte y la crítica, entre el arte y la política, y entre la teoría y la práctica. La producción de este arte es a la vez una declaración teórica y un acto de confrontación, de forma literal es una intervención en el sistema de género producido socialmente. Llama la atención hacia ese sistema, lo muestra en detalle y lo hace inteligible. El arte feminista es, pues, un medio para elevar la conciencia. Cuando es efectivo, alcanza de manera estética (es decir, con la inmediatez de lo sentido) la comprensión que otras teóricas feministas se esfuerzan por transmitir indirectamente y al analizar en términos abstractos. "El arte no solo hace explícita la ideología, sino que puede utilizarla, en una coyuntura histórica particular, para retrabajarla".[21] Al mismo tiempo, el arte feminista es crítico cuando reflexiona sobre la tradición artística que es su punto de origen y que socava. En esto, el arte feminista no es diferente de otros ejemplos del arte moderno, que se alimentan de su historia, que se retoman entre sí, modificándose, transformándose e invirtiéndose para crear un nuevo concepto. Sin embargo, las inversiones feministas son distinguibles por su ideología. No se producen solo para

ser innovadoras o para la ocasión de un efecto. Son más radicales en la intención y por lo tanto sorprenden incluso a las que aspiran a innovar. A veces estas declaraciones feministas parecen violar el buen gusto básico, un gusto en el que las feministas no tenían lugar por definición.

He argumentado que el arte feminista se fusiona y, por lo común, se expresa con una estética feminista. Sostengo, además, que el feminismo por su naturaleza depende de una estética de la experiencia porque la teoría feminista debe volver a experimentar para formularse. No hay ningún otro lugar adonde ir, ya que la teoría en su molde masculinista es sospechosa. Pero la experiencia es contingente y el lenguaje de la teoría, como hemos visto, es inadecuado para dar expresión a la perspectiva de las mujeres. Si la experiencia ha de ser algo más que la inscripción de lo dado y fugaz en un momento, debe estar estéticamente encarnada, es decir, debe dar forma mediante imaginería y simbolismo. Así es como somos llevadas de la experiencia a la reflexión. Sin embargo, la reflexión que evoca una crítica feminista no es universalizadora. No huye de la experiencia, sino que permanece cerca de su fuente y de las "musas en sus bordes".

Algunos modelos estéticos para la teoría feminista

El feminismo no es nada si no es complejo. Myra Jehlen habla de la "fructífera complicación" de la teoría feminista y da la bienvenida a la contradicción no por su irracionalidad, sino para aprovechar su energía.[22] Sandra Harding recomienda que abandonemos la fe de que la teoría coherente es deseable y en lugar de ello declaremos nuestra fidelidad a los "parámetros de la disonancia dentro y entre

las asunciones de los discursos patriarcales", una ruta que permitirá la contribución creativa de una conciencia que "se valora alienada, bifurcada y opuesta", y cuya incomodidad psíquica, intelectual y política debemos apreciar. El resultado de una conciencia tan convoluta no es una teoría simplificadora enmarcada desde las alturas superarquímedeas que reducen el mundo de *esto* a *todo* en unas pocas abstracciones. Lo que la academia feminista debe rescatar de la experiencia de las mujeres y los textos de las mujeres no son "cuestiones para resolver", sino "mejores problemas que aquellos con los que empezamos". Al expandir las preguntas en lugar de reducir las respuestas, cultivando en lugar de suprimir la inestabilidad, podemos encontrar nuevas formas de teorización que dependan menos de la represión política.[23]

Para explorar la riqueza de la experiencia de las mujeres es necesario resistir la tentación de "las categorías que preserven privilegios". Elizabeth Spelman señala que las mujeres blancas de clase media, que han hecho muchos de los debates que se preservan oficialmente, han tenido poco que decir sobre la variedad de la experiencia de las mujeres solo porque son ignorantes de ella. "No hay atajos a través de la vida de las mujeres", dice Spelman, y si vamos a teorizar sobre las mujeres, debemos conocerlas en toda su particularidad.[24] Por lo que el asombroso florecimiento de la literatura por y sobre las mujeres en todo el mundo y la explosión de la producción de mujeres de arte visual, dramático, musical y de otras formas no son solo esclarecedores sino vitales para teorizar. Solo a través de estas obras podemos llegar a conocernos a nosotras mismas y unas a otras.

No faltan las obras de arte para servir como datos, y no nos limitamos a aquellas que se autoidentifican como feministas. Las críticas y teóricas feministas suelen volver a las obras clásicas de arte, tanto de hombres como de

mujeres, y a obras que han sido descartadas y descuidadas para encontrar en ellas ideas que generen nuevas interpretaciones.[25] Siguen el camino delineado por Harding para las filósofas de la ciencia: buscar comprender probando los intersticios y las relaciones entre las situaciones, hacer las preguntas que no se hacen y preguntarse por qué no se hacían. Esto no es solo un "trabajo abrumador" por parte de las feministas. Están luchando para engendrar una nueva teoría que no será simplemente una sucesora dibujada en el mismo molde que las teorías masculinistas que reemplaza. La teoría feminista no será un complemento para llenar huecos en la panoplia teórica; tampoco será el golpe de gracia que supere a cualquier otra teoría en una larga línea de aproximaciones a la verdad. La teoría feminista es un nuevo enfoque de la teoría.

Las feministas han encontrado que teorizar es también una gratificante experiencia estética. No siendo las primeras en descubrirlo, las feministas, no obstante, pronuncian su placer de manera diferente a la de los hombres que trabajan la estética, para quienes el placer de teorizar, como la mayoría de las cosas, es una forma de "*jouissance*" ["goce"], un entretenimiento autónomo. Pierre Bourdieu, por ejemplo, aplaude el examen de Derrida de la *Crítica del juicio* de Kant, como una lectura "ensartada" en la que el tratado se aborda como una obra de arte a la que se acerca con desinterés, por placer puro irreductible a buscar un provecho de la distinción. Al dramatizar o hacer un espectáculo del «acto» de la afirmación de la filosofía, dice Bourdieu, la *Crítica* llama la atención sobre sí misma como gesto filosófico. Tanto el trabajo en sí como la crítica al metaanálisis de este son burbujas en el espacio, ilustraciones puramente lúdicas del propio análisis de Kant, entidades intencionales sin propósito. Bourdieu continúa adelante para reconocer que "hasta en su forma más pura, cuando parece más libre de interés 'mundano', este juego es

siempre un juego de la 'sociedad' basado en una 'francmasonería de costumbres y una herencia de tradiciones'." En otras palabras, hay reglas, y están destinadas a ser exclusivas. El placer de filosofar no es para todos.[26]

Las feministas encuentran un placer por completo diferente en la teorización, y radica precisamente en las posibilidades que abre, más que en las que sella. En absoluto desinteresadas, las teóricas feministas no se divorcian del objeto de su discurso y se comprometen a sacarlo para que sus voces puedan ser escuchadas. Puesto que tratan la inestabilidad como un hecho de la vida y no como un obstáculo para superar, las feministas no tienen el mismo compromiso que los teóricos/as masculinistas con el voluntarismo, o con la voluntad representada como moldeando su entorno. Así, las características mismas que explican el placer distintivo del género de la teorización revelan la necesidad de una teoría feminista del placer y con ella una estética feminista.

Una estética feminista no se asemejaría al acostumbrado complejo de la teoría griega de las artes, combinada con la teoría del gusto del siglo XVIII que constituye la columna vertebral de la estética académica de hoy. La teoría feminista mira el dualismo defendido por las teorías clásicas como reificación dogmática y no considera que la autoridad unipolar de una realidad fantaseada sobre otra sea un tema que merezca un análisis extenso. Correlativamente, la teoría feminista no toma en serio la afirmación de que manipular un medio sea un medio de autoafirmación o demostración de poder. (Tal vez esto es así porque las mujeres tienen un sentido de las fronteras del ego mal desarrollado, o tal vez porque la transformación de la materia en forma es el asunto normal de la maternidad y la limpieza). Si se les pregunta, las feministas no dudarán en tomar posición sobre estos temas. En conjunto, sin embargo, ni las feministas de la

estética ni las feministas más en general han estado preocupadas por la subversión de tales afirmaciones. Simplemente no les parecen interesantes.

Al tratar de definir el área de la estética feminista, no hemos encontrado ni un cuerpo de verdades ni un dogma central, sino un instrumento para replantear las preguntas. Algunas cuestiones clásicas son ignoradas o descartadas en ese proceso, no porque los problemas hayan sido resueltos o porque las teóricas feministas ignoren la historia de los intentos por resolverlos, sino porque no son problemas dentro de un marco feminista. La lista de los problemas abandonados incluye la caracterización del "desinterés" estético, la distinción entre diversas formas de arte, así como las diferencias entre el arte y el arte, el arte alto y popular, las artes útiles y decorativas, lo sublime y lo bello, la originalidad y muchos rompecabezas que tienen que ver con la naturaleza cognitiva *versus* la afectiva de la experiencia estética.

Hasta ahora la teoría estética feminista ha dedicado una atención desproporcionada a la deconstrucción y a la crítica de la práctica falocrática. La teoría es invocada de manera parcial, fragmentada, y solo cuando el contexto de la experiencia o el discurso estético lo permite. No hay una sola ni totalizante teoría feminista estética y no se busca ninguna. Sin embargo, creo que, rudimentaria como es, la teoría estética feminista sirve tanto como modelo y punto de partida para la teoría feminista entendida de forma más amplia. Claramente dirigida a las obras de arte y a los fenómenos que son sus datos, no hay duda de que la teoría estética feminista está basada en la experiencia. Y abierta a los nuevos datos que sin cesar se proponen, la teoría estética feminista no tiene otra alternativa que ser una "reflexión sobre la circunferencia". Con la ayuda de una estética feminista somos capaces de apreciar las cosas viejas de nuevas maneras y asimilar cosas nuevas que

serían excluidas por la teoría estética tradicional. Solo porque hace el mundo más fascinante bastaría como razón suficiente para encontrar meritoria la teoría estética feminista. Creo, sin embargo, que la teoría estética feminista también promete arrojar consecuencias positivas y prácticas en dimensiones no estéticas porque ilumina y corrige ciertas imágenes que han ejercido una poderosa influencia en nuestra comprensión convencional del mundo. Concluiré con dos ejemplos que ilustran cómo la teoría estética feminista puede afectar el pensamiento ordinario sobre asuntos no estéticos.

Reconstrucciones feministas de visión y creación

En su ensayo "Placer visual y cine narrativo", Laura Mulvey hace muy claro su propio objetivo teórico. El punto de la teoría no es entender el mundo, sino cambiarlo:

“La satisfacción y el reforzamiento del ego que hasta ahora representan el punto culminante de la historia del cine deben ser arremetidos. No en favor de un nuevo placer reconstruido, que no puede existir en abstracto, ni del displacer intelectualizado, sino para dar paso a una negación total de la facilidad y plenitud del cine narrativo de ficción. La alternativa es el estremecimiento que proviene de dejar atrás el pasado sin rechazarlo, al trascender las formas gastadas u opresivas, o al atreverse a romper las expectativas placenteras normales para concebir un nuevo lenguaje del deseo.”[27]

Posiblemente con la ayuda excesiva de la teoría psicoanalítica, Mulvey examina la "magia" de las películas del *mainstream* hollywoodense y expone la explotación de

las mujeres que satisfacen la escopofilia masculina inconsciente. El ojo de la cámara, el ojo del actor-protagonista y el ojo de la audiencia: todos son hombres, y es con el placer erótico de ese ojo que cualquier espectador de cine, con independencia de su género, debe identificarse. En el mundo que la película crea, la imagen de la mujer es como materia prima (pasiva) para la mirada (activa) de los hombres, y las convenciones voyeuristas del cine determinan las condiciones de su placer.[28] Mulvey piensa su deconstrucción de esta práctica como un asalto político, y señala que los/as cineastas radicales, en especial las mujeres, ya están desarrollando un nuevo lenguaje cinematográfico. Pero las implicaciones del ataque de Mulvey van más allá de la crítica del cine a una reflexión sobre el concepto de la teoría en general.[29] Para la teoría, como para el cine, es especular.

Desde la glorificación de Platón del "ojo de la mente", la visión ha sido considerada como el más noble y el más teórico de los sentidos y, en efecto, como propedéutica hacia la forma más elevada de "ver", que no es física. Debido a que la visión está mediada por la luz y por lo tanto no tiene la intimidad directa del tacto, el gusto o el olor, es menos primitiva que estos y más filosófica. Legitimada de esta manera por la distancia, la visión es privilegiada en términos epistemológicos. Legalmente está permitida donde otras formas de percepción no lo están, aunque pueda ser perjudicial para el objeto visto. (Usted puede mirar, ¡pero no tocar!)[30] En especial, donde las escenas a distancia y la oblicuidad se acentúan (como en un examen médico), no hay prácticamente ninguna restricción a la intrusividad. En el área de la estética, Stanley Cavell problematiza la alienación del espectador ausente, pero al mismo tiempo lo complace con el triunfo voyeurista final:

“¿Cómo las películas reproducen mágicamente el mundo? No presentándonos el mundo de modo literal, sino

permitiéndonos verlo sin ser visto. Esto no es un deseo de poder sobre la creación (como lo fue el de Pigmalión), sino un deseo de no necesitar poder, de no tener que soportar sus cargas."[31]

El teorizador, asimismo, se sienta cómodamente, anónimo e invisible, y hace chapuzas con su máquina.

Mulvey expone esta glorificación de la visión y señala el daño que le causa a las mujeres. De mayor interés teórico es su observación de que la presunción de verdad asumida por la imagen a distancia es un *non sequitur*. No conocemos mejor a un/a sujeto/a como resultado de la mediación; y no hay razón para creer que la distancia (más allá de la proximidad), ya sea física o psíquica, conduzca a una mayor objetividad o a una mejor comprensión. ¿Por qué suponer que un observador lejano sería menos tendencioso que uno cercano? La mitología permanece, y Mulvey analiza esta persistencia en términos de teoría psicoanalítica (ansiedad de castración masculina). Cualquiera que sea su origen, es sin duda reforzada por una historia social sexualizada, transustancializada en el arte y la cultura. De manera invariable, un espectador (masculinizado) es glorificado a expensas de una mirada (feminizada). En la ciencia como en el arte, el premio es la posesión, y se otorga al intervencionista extrañamente inactivo que ocasiona el atrapamiento del objeto siempre tentador, pero elusivo. Este, a su vez, se las arregla de alguna forma para autoexponerse y a la vez ser pasivo.

Utilizando la crítica de un género estético como su punto de entrada, Mulvey pone en evidencia de forma oblicua toda una estructura epistemológica. De ninguna manera está sola en su ataque al dualismo sujeto/objeto o al modelo de conquista del conocimiento, ella, sin embargo, lo expresa de modo que enfatiza las consecuencias concretas de estas aparentes abstracciones.[32] Hace que el objeto generizado

sea intuitivamente accesible, para que sea visto tanto como objeto y como género.[33] Su contribución a la teoría estética es así también una contribución a la teoría feminista.

Un segundo ejemplo de un acto estético de protesta feminista arroja luz sobre otra prominente percepción errónea. Susan Stanford Friedman ha examinado el uso de la "metáfora del parto" para juntar la creatividad artística y la procreatividad humana; y revela algunas distorsiones enormes.[34] Deconstruye el modelo de creatividad que la metáfora del parto representa tanto para intérpretes masculinos como femeninos, y destaca el hecho de que diferentes conceptos de creatividad se codifican en la metáfora dependiendo del género tanto de las/os lectoras/es como de las/os escritores/as de un texto. Friedman descubre en la literatura una inscripción sostenida y "subversiva" de la (pro)creatividad femenina que ha existido durante siglos. Sin embargo, las representaciones dominantes tanto del parto como de la creatividad no han sido hechas por las mujeres, sino por los hombres. Irónicamente, el lenguaje de la procreación, utilizado de modo común para describir la actividad del artista, se ha utilizado de una manera que excluye a las mujeres de esa actividad. Inseminación, fecundación, concepción, gestación, incubación, embarazo, parto: todas las partes del proceso del nacimiento son invocadas para denotar una actividad que también se teologiza como el paradigmático acto de la voluntad masculina, la imposición de la forma sobre la materia incipiente. Sin embargo, las mujeres, cuya experiencia proporciona la fuente de toda esta especulación lingüística, se han considerado históricamente impropias para el acto creador.[35] El parto real de bebés se ha degradado en términos conceptuales a una forma de secreción natural, mientras que la deliberada producción del arte ha sido reservada para el macho. Friedman señala la contradicción entre vehículo (procreación) y el tono (creación) de la

metáfora, que lleva a caracterizar la creación artística como un acto arquetípicamente paradójico y por lo tanto heroico. Los hombres crean al superar lo imposible, lo que las mujeres por naturaleza son aptas para hacer. Así, las mujeres, diseñadas para seguir el curso natural, están excluidas de las acrobacias de la trascendencia. Confinadas a la procreación, no pueden crear. Pero vista a través de los ojos de las mujeres, la procreación tiene una cualidad por completo diferente, que no se plantea en oposición a la creatividad.

Las/os bebés nunca se reducen a libros, ni los libros a bebés. Las mujeres no pierden de vista la falsedad literal de la metáfora, pero superan la incongruencia de sus términos, cuando producen una serie de complejas fusiones e integraciones que afectan de manera diferente el modo como las mujeres entienden su propia creatividad. Una aplicación sugerida de la experiencia de la maternidad, que se extiende no solo a la creación del arte, sino al compromiso social y en específico al mantenimiento de la paz, viene de Sarah Ruddick.[36] Ruddick toma prestada una noción de Iris Murdoch (*The Sovereignty of Good* [*La soberanía del bien*]), que a su vez ha tomado de Simone Weil, y que aboga por una particular "atención" tanto amorosa y cuidadosa, como aguda. En efecto, las obras de arte no son más "paridas" que las/os bebés. Tampoco se lanzan al espacio y son desapropiadas. La autora no es liberada con el dolor del nacimiento (un "plop" y luego se acabó), sino que se ve afectada de forma contundente por el destino de su descendencia y está conectada con esta, aunque no permanezca bajo su control. Friedman habla de una "metáfora femenina" que expresa una "reunión desafiante de lo que la cultura patriarcal ha mantenido mutuamente excluyente —este amor maternal incansable, este hábito de la creación—".

A diferencia de Mulvey, Friedman no está interesada en las exploraciones psicoanalíticas sobre las razones de los hombres para apropiarse de la metáfora del parto. Su propósito declarado es mostrar cómo el género "informa y complica la lectura y la escritura de textos", y toma la metáfora del parto como creatividad. Encuentra que el uso masculino de la metáfora intensifica "la diferencia y la colisión", mientras que las mujeres tienden a "mejorar la similitud y la colusión".[37] Estoy llevando su análisis un paso más allá para observar que las representaciones masculinas de la creatividad y procreatividad han sido normativas. Así como la deconstrucción feminista de la visión por Mulvey tomó una forma estética como una porción en un tema teórico más grande (en efecto, un asalto a la teoría tradicional), así sucede con el examen de Friedman de la metáfora del nacimiento que descubre algunas insuficiencias fundamentales de la metafísica "*mainstream*". En esencia, revela una comprensión primitiva de la creación como un acto voluntario e incoherente, con frecuencia un acto de violencia —el autor deja caer su carga y se mueve con irresponsabilidad hacia un nuevo territorio—.[38] ¿No es de extrañar que nos enfrentemos a monumentales problemas éticos y sociales de contaminación, superpoblación y destrucción del medio ambiente?

Estos dos casos ilustran cómo el análisis estético es una herramienta para la teoría feminista. Al concentrarse en la deconstrucción de un detalle engañosamente menor, tal crítica sirve como entrada en una maraña de presunciones filosóficas no examinadas. Mientras capa tras capa de errores e incongruencias se limpian de su cobertura de familiaridad, estamos obligadas —por fascinación y necesidad— a pujar hacia un mayor entendimiento. Tal vez también hay un sentimiento de vergüenza que hemos mantenido durante tanto tiempo, permitiendo que nuestras vidas sean dictadas de una manera tan torpe y para fines

tan indignos. Cualesquiera que sean las razones, ahora parece haber esperanza de recuperación.

Conclusión

La teoría feminista todavía está en su infancia, y la teoría estética feminista está empezando a encontrarse a sí misma. Estoy sugiriendo que la teoría estética proporciona una clave para el desarrollo de la teoría feminista debido a su adhesión intrínseca a lo inmediato y lo experiencial, por un lado, y a su dedicación a la comunión de la forma, por el otro. Esta combinación no garantiza el éxito, sino que nos permite proceder poco a poco, comprobando a lo largo del camino que ni el contenido ni el orden se sacrifiquen, y que permanecemos cerca de nuestra base en la experiencia, incluso a medida que replanteamos nuestras maneras de pensar sobre ella. Puesto que la teoría feminista abjura del formato totalizador de consumir todo, que es nuestra herencia patriarcal, debe idear nuevos modos de teorización que permitan una atención sostenida a las minucias de la diferencia sin pérdida de inteligibilidad. Si esto falta, recurrimos a anécdotas y trivialidades que rápidamente pierden interés tanto estético como intelectual.

Otra advertencia es que las feministas deben evitar el pluralismo insincero. El pronunciamiento de que si no somos infalibles no puede haber verdad no es un reconocimiento genuino de la diferencia, sino solo un sacrificio de igualdad a regañadientes. Las feministas deberían encontrar más fácil que los filósofos tradicionales vivir sin verdades generales o legitimación final, porque siempre hemos sido contingentes. Este no es el caso de hacer virtud de la necesidad, sino más bien un reconocimiento de que lo que se veía como una marca de desviación es de hecho la norma. No estamos en

busca de un alma, ni de un líder, y la ausencia de ambos no sería ninguna tragedia. Las feministas deben definirse a sí mismas y a su propio mundo sin sucumbir a la presunción arrogante de que están eligiendo para todas, pero que están dispuestas a asumir la responsabilidad que están eligiendo para algunas. Es posible optar por el pluralismo sin abandonar la racionalidad ni el idealismo y ciertamente sin rendirse a la desesperación. Como espero haber demostrado, el placer de teorizar nos debe ahorrar eso. He sostenido que, desde su enfoque filosófico, la teoría feminista es innovadora de forma radical y que la estética está en su centro. De manera tradicional, la filosofía occidental coloca la estética en su periferia, donde recapitula las paradojas de la metafísica y la epistemología. Al invertir ese patrón, la teoría feminista descubre nuevas áreas para la exploración. Haciendo nuevas preguntas, forjando un nuevo lenguaje, encontrando nuevas contrapartes asimismo atraídas desde los márgenes, nos encontramos con nuevos rostros, y esto con seguridad es alentador.[39]

¿POR QUÉ NO LA TEORÍA ESTÉTICA FEMINISTA? (1998)

A la luz de sus propias preocupaciones y su lugar en la historia de la filosofía, la teoría estética y la estética misma parecen ser lugares ideales para la expresión de las mujeres. Pero, contrariamente a esa expectativa, las mujeres rara vez figuran entre los teóricos de la estética.[40] Abordaré la anomalía de la ausencia de las mujeres y sugeriré que una contribución feminista a la teoría estética sería de gran valor filosófico. Discutiré tres factores que parecen haber influido en la exclusión de las mujeres; antes de considerar estos, sin embargo, debo recordar a las/os lectoras/es algunas de las características estándar de la representación filosófica de las mujeres y algunas ideas elementales de la historia de la estética. Mi objetivo aquí es menos analizar o evaluar estas convenciones filosóficas que recordar su relevancia para la anomalía en cuestión. Luego consideraré una posible teoría estética alternativa que las mujeres feministas están desarrollando progresivamente. Por último, voy a expresar la esperanza de que dicha teoría estética será prometedora para el avance de la filosofía en general.

La esencia del hombre es la razón

El devenir cuerpo [*embodiment*], de acuerdo con una tradición occidental que comienza con Platón, si no es que antes, es una carga que debe ser soportada, a veces para ser disfrutada, pero idealmente para ser trascendida. Durante

2500 años, la filosofía tradicional ha exaltado a los *seres humanos*, en tanto distintos de la naturaleza bruta, principalmente como mentes que en momentos de liberación triunfal logran un estado incorpóreo real o figurativo. La capacidad de autotransformación y trascendencia se cultiva —a través de la aptitud mental como primera opción, pero también a través del esfuerzo físico disciplinado en segundo término—. El cuerpo no se niega total o invariablemente, sino que se representa como funcionando en una vía subordinada compartida con los animales "inferiores" y, por lo tanto, requiere control. Se han ideado una variedad de técnicas religiosas, extáticas, intelectuales, virtuales e inducidas por drogas para ayudar a la mente en su vigilancia del cuerpo y para liberarla, temporalmente, si no permanentemente, de su confinamiento corporal.

Para la mujer siempre ha sido de otra manera. Aunque se le proporciona una capacidad racional rudimentaria (desestimada por Aristóteles como "sin autoridad"), la naturaleza asignada a la mujer no deja opciones para la liberación del cuerpo. Su cuerpo y sus capacidades reproductivas predeterminadas son su destino. Debo señalar que esto también incluye necesariamente los encantos de la seducción, así como la ternura y la paciencia necesarias para el cuidado de niñas/os y hombres. Cualquier trascendencia parecida a la de un hombre que la mujer pueda lograr de manera contingente (y claramente dentro de su capacidad), viola su naturaleza y pone en peligro su *estado natural de inmanencia* (por decirlo con una singular locución existencialista).

No me demoraré en esta distinción familiar de género. Hay quien puede pensar que es arcaica, y en términos prácticos seguramente lo es, pero su profundidad metafísica y su prevalencia incrustada en la teoría y la práctica de todas las culturas, y especialmente en el lenguaje común, persiguen a

las mujeres reales incluso ahora y evitan el logro de su humanidad plena.

Teoría estética histórica

La estética filosófica, aunque sus raíces se remonten a la antigua Grecia, en realidad comenzó en la Europa del siglo XVIII, simultáneamente con la creación del concepto de *bellas artes*.[41] Obviamente, había personas, a quienes ahora designamos como artistas, que producían pinturas, poemas, esculturas, música, bailes y obras arquitectónicas mucho antes del siglo XVIII; pero estos productos de arte no estaban vinculados previamente a una identificación conceptual que los aislara y demarcara respecto de otros productos especializados de la artesanía como "obras de las *bellas artes*". Las personas que los hicieron eran *hacedoras* y *productoras* [*doers* and *makers*] que funcionaban en la sociedad según las convenciones de su época como miembros/os de un gremio, o cortesanas/os, sirvientas/es, maestras/os o vagabundas/os. Ejercían su oficio, a veces vivían de él, pero su trabajo no estaba mistificado. *El genio* era un espíritu genérico, a veces de carácter local, y su actuación podía haber traído renombre, pero no inmortalidad. El surgimiento de las *bellas artes*, a diferencia de los productos de la artesanía o la ciencia u otra actividad útil, es un fenómeno social fascinante, que no exploraré aquí; con él, también surgió una ciencia que se llamó *estética*, cuyo objeto de estudio paradigmático fue la experiencia de las entidades recién concebidas.[42]

El término estética fue usado por primera vez en 1735 por el filósofo leibniziano Alexander Baumgarten para referirse a una *ciencia* de la percepción sensorial. Baumgarten sostuvo (1954) que el conocimiento sensorial era una forma de

cognición menor respecto del entendimiento intelectual, pero aun así era un medio metódico para adquirir conocimiento probable. Desde el principio, la estética tenía un referente físico no eliminable, el objeto percibido y, por lo tanto, estaba en un plano más abajo que la ciencia incorpórea de objetos noéticos que fue glorificada por la escuela racionalista de Descartes. No obstante, había un lugar para la estética —y durante al menos un siglo fue una *ciencia* que mantuvo lazos explícitos con su origen cognitivo —.

A lo largo del siglo XVIII, la disciplina de la estética se transformó sutilmente. Mudó su asociación con la sensación ordinaria y, en su lugar, se relacionó con una categoría de juicio conocida como *gusto*. Tenía una conexión persistente con la experiencia perceptiva inmediata, pero también implicaba una apreciación evaluativa que apelaba a un estándar. El juicio estético ocupaba así un término medio que era cuasicognitivo y cuasiemotivo (afectivo); por un lado, apelaba a criterios objetivos y universales, pero, por otro, confiaba inequívocamente en un estímulo subjetivo inicial. La identificación con la belleza conllevó una respuesta subjetivamente placentera. El individuo que dice el juicio de gusto debe verse subjetivamente afectado, aunque el juicio que declara es más que un informe de esa experiencia privada. El dominio de lo estético es, así, un híbrido, separado tanto de la verdad abstracta especulativa (el reino de la ciencia pura) como del interés práctico y concreto (la moral y la esfera de la prudencia).[43]

Esto me lleva a la anomalía indicada anteriormente. Concediendo (por el momento) la corporeidad primaria de las mujeres y su disminuida orientación intelectual, se podría esperar que la (inferior) "ciencia de la estética" —residualmente compuesta de razón y sensibilidad— fuera una fuerza especial de las mujeres, pero este punto de vista nunca se ha defendido. Incluso hay menos mujeres

esteticistas conocidas que artistas, y solo hay una teoría estética feminista embrionaria.[44] Quiero considerar por qué las mujeres están ausentes de una escena que parece ser eminentemente adecuada para sus particulares calificaciones (disminuidas).

Sin embargo, para discutir este tema, primero debo hacer una aclaración terminológica sobre lo que podría ser una perspectiva *feminista* sobre la estética, a diferencia de la perspectiva femenina. Necesito hacer esta distinción porque, como habrán notado, la única caracterización de las mujeres discutida hasta ahora deriva enteramente de una perspectiva masculina. Por más que muchas mujeres hayan sido cómplices de esa representación, y muchas mujeres sin duda la han perpetuado, es una visión de las mujeres que las entiende única y exclusivamente en términos de su relación con los hombres. Y esa no es una posición feminista.

Una feminista es una persona de cualquier género que tiene una convicción ideológica que se opone a la inherente supremacía masculina y a la subordinación femenina en cualquier dimensión. La mayoría de las feministas también creen que el género es una categoría de discriminación históricamente significativa.[45] La mayoría de las feministas son mujeres, pero muchas mujeres no son feministas. El adjetivo feminista se refiere a una posición política deliberadamente sostenida. No debe confundirse con el adjetivo femenino, que con frecuencia modifica la apariencia o el comportamiento de las mujeres, especialmente el dictado o aprobado por los hombres. La larga familiaridad con los estándares de feminidad ciertamente puede moldear la visión de una mujer sobre el mundo e incluso permitirle criar a sus hijas de acuerdo con ellos, pero hacer eso no es adherirse implícitamente a una ideología original. Una estética femenina —si existe tal cosa— se conformaría con las categorías dualistas de un sistema masculinista, haciendo explícitas las complementariedades que, según

dicho sistema, informan la quietud femenina. La feminidad es simplemente el anverso de la masculinidad y, por lo tanto, plantea la misma cuestión que desafían las feministas. Solo desde una perspectiva feminista, se puede preguntar inteligiblemente sobre la ausencia de mujeres del discurso teórico de la estética.

La exclusión de las mujeres de la estética convencional

Desde el siglo XVIII (que culminó en 1790 con la *Crítica del juicio de* Immanuel Kant), las obras de arte han representado el paradigma de los objetos estéticos y el modelo candidato para la experiencia estética.[46] Se reconoce en general que somos capaces de disfrutar estéticamente de todo tipo de otras entidades —desde paisajes naturales hasta buenas cenas y ecuaciones matemáticas—, pero los esteticistas inevitablemente vuelven a discutir la obra de arte "independiente" que se produce deliberadamente (o al menos se selecciona) con el fin de evocar la apreciación estética. Típicamente, los esteticistas también se concentran en la experiencia estética positiva, es decir, en los juicios de belleza y sus correlativos (gracia, armonía, unidad orgánica, etc.), aunque aquí también se reconoce que los pronunciamientos de fealdad y sus correlatos (tosquedad, falta de armonía, confusión) también deben contar como juicios estéticos (negativos). Una nota subsidiaria es que los juicios profundamente negativos pasan al dominio moral, por lo que es discutible la posibilidad misma de una obra de arte totalmente aversiva.[47]

La teoría estética ha representado notablemente su dominio como distinto de las preocupaciones teóricas (especulativas) de la ciencia o el conocimiento ordinario y también del

interés práctico de la vida cotidiana, la supervivencia económica y la toma de decisiones morales. Esto no quiere decir que estos temas no sean tratados dentro de las obras de arte; novelas, pinturas, bailes y obras musicales con frecuencia representan situaciones morales o proporcionan esta información. Cualquiera que haya visto el reciente aluvión de películas de Jane Austen probablemente haya aprendido algo sobre los modales y costumbres de la Inglaterra de clase media del siglo XVIII, o al menos sobre sus muebles y ropa. El punto es que el éxito estético de estas obras no depende de la precisión, verdad o propiedad moral de lo que profesan. Esto es lo que significa el concepto de la autonomía del arte: que, *como arte,* un objeto no puede reducirse a sus lecciones de moral o de fondo y, *como arte,* no está para ser juzgado por ellos. Está, más bien, para ser juzgado "desinteresadamente" de acuerdo con sus propios estándares separados. Esta doctrina es el corazón del formalismo moderno; sostiene que cualquier representación o referencia es sospechosa y debe defenderse contra interpretaciones que la vuelvan a unir a la vida por motivos distintos a los estéticos.

Debo subrayar que muy pocas personas hoy en día mantienen una posición esteticista tan extrema, y esto tiene mucho que ver con la combinación actual del *arte de alto nivel* y las *formas populares de arte.* Sin embargo, esa coyuntura corta ambos sentidos: el león que gruñe en el sello de las películas de Metro Goldwyn Mayer está inscrito en una pancarta que proclama "Ars gratia artis" ("arte por el arte"), incluso cuando es muy comercial; y el arte todavía está protegido de la vida (si no, del Congreso) por muchas convenciones, a veces cuestionables, que lo abstraen y exaltan. Esta continuidad histórica de elevación estética puede proporcionar alguna pista sobre la exclusión prolongada de las mujeres de la teoría estética —y su

colateral relegación del pedestal—. Ahora me dirijo a esa exclusión.

El rastro cognitivo

Una condición que obstruye el ingreso de las mujeres al campo es la asimilación residual de la estética a la epistemología. La más temprana teoría del arte, la cual arraiga genuinamente en la teoría griega, afirma que el arte es esencialmente imitación —una práctica deplorada por Platón y condicionalmente aprobada por Aristóteles—. Una de las satisfacciones que se derivan de la imitación, cuando resulta exitosa, es que se adquiere (una especie de) conocimiento de lo que se imita. Quienes imitan mejor, incluso Platón estaría de acuerdo, son quienes tienen el conocimiento más completo y preciso del tema.[48] Desafortunadamente (Platón dice, pero no todas/os están de acuerdo con él), las/os artistas tienden a representar cualidades superficiales, que, debido a que son agradablemente enlucidas, son doblemente engañosas ya que desvían la atención de la cosa genuina (ver la *Apología*). La norma por la cual el arte ha de ser juzgado es, por lo tanto, implícitamente, la Verdad —aunque a menudo no sea la verdad como se da en la experiencia, sino como idealizada, como se conoce en abstracto—. Y, obviamente, esto descalifica a las mujeres, quienes carecen de los medios para aprehender la Verdad, de producir o apreciar el arte. Sin la capacidad de abstracción, las mujeres están irremediablemente atrapadas en lo concreto dado de la experiencia.

La predilección por lo que es abstractamente entendido, producto del cálculo intelectual, llevó a muchos filósofos y especialmente a los teólogos a considerar las artes visuales

(que necesariamente apelan a los sentidos) como inferiores al arte temporal y más conceptual de la literatura. Esta evaluación no incluye toda la literatura, ya que también puede ser sensual y descriptiva en asuntos terrenales. La literatura admirada por los árbitros del gusto como las *bellas artes* a menudo desprecia la terrenalidad o la comedia (incluso Shakespeare tuvo algunos enemigos entre los jueces clásicos de la calidad estética). También en las artes visuales, la idealización ocupa un rango más alto que el realismo de, digamos, la pintura de género. Por mucho que podamos admirar la habilidad de artistas para representar detalles específicos —y esto requiere aptitud cognitiva, ya que aprendemos hechos históricos de una descripción precisa—, la calidad estética es una función, no de la cantidad de información que una obra incorpora y proporciona, sino de su forma e integración. Características detectadas tales como el equilibrio, la armonía, la integridad son cualidades perceptivas no singulares de un objeto, pero tienen algo en común con la "corrección" de las pruebas matemáticas y la "elegancia" de las demonstraciones científicas.[49] Sir Joshua Reynolds, en su *Discursos sobre el arte* (1770), aconseja a los aspirantes a artistas a pensar profundamente, a no a inclinarse a la "mera" imitación, sino a luchar por la grandeza intelectual. El gran artista, dice, "como el filósofo, considerará la naturaleza en abstracto y representará en cada una de sus figuras el carácter de su especie" (*Discurso III*).

Entonces, si, como dijo más tarde Walter Pater: "Todo arte aspira constantemente a la condición de la música" (1986, 86), esto no se debe (solo) a su sensual sonoridad, sino a que esa condición oblitera las declaraciones opresivas del tema y, por lo tanto, se aproxima al estado del puro conocimiento contemplativo.[50] Idealmente, no está afectado por la conciencia corporal por completo. Los esteticistas clásicos (del siglo XVIII) distinguieron entre lo bello y lo

sublime, identificando al primero con cualidades más suaves, hogareñas y femeninas de la belleza sensual y al segundo con el mundo poderoso y suprasensual de la forma sin cargas.[51] El arte moderno y la estética modernista aún exaltan la sublimidad de la forma reconocible por sobre todo contenido, vinculando implícitamente un alto propósito moral (y la masculinidad) con la representación de estructuras universales abstractas de significado y expresión. Incluso el desnudo, el más sensual de los objetos físicos, está enrarecido estéticamente (aunque ese estado elevado parezca no ser observado por algunos técnicos en laboratorios de fotografía que aún se niegan a imprimir instantáneas de bebés desnudas/os).[52] Escribiendo en el siglo XX, Kenneth Clark dice: "Y el desnudo adquiere su valor perdurable por el hecho de que reconcilia varios estados contrarios. Toma el objeto más sensual e inmediatamente interesante, el cuerpo humano, y lo pone fuera del alcance del tiempo y el deseo; toma el más puramente racional concepto de que la humanidad es capaz, el orden matemático, y lo hace una delicia para los sentidos" (1956, 50). Irónicamente, el objeto más utilizado desde el renacimiento para modelar el orden formal es el cuerpo de la criatura sumamente no racional —la mujer—. Qué conveniente para el artista (masculino) y su audiencia (masculina) que puedan mirar sabiamente el cuerpo femenino deseado (o su imagen) y felicitarse todo el tiempo por la pureza de su entusiasta apreciación del orden racional incorpóreo. Bueno, ¡díganle eso a los pornógrafos!

Las mujeres, por el contrario, rara vez están fuera del alcance del tiempo y el deseo, y se ven alejadas de estas asociaciones tanto por la (des)inclinación largamente cultivada como por la exclusión positiva. Aunque los tiempos están cambiando, siglos de educación han limitado efectivamente a la mayoría de las mujeres al mundo de los detalles concretos. Entrenadas para atender la esfera

inmediata y doméstica, las mujeres se desaniman en la búsqueda de la ciencia fundamental. La misma incapacidad aprendida para lo abstracto debe disuadirlas de las premisas de la estética tradicional.[53] Si las mujeres solo ven cuerpos y bebés donde los hombres supuestamente ven la razón divina, obviamente las mujeres son apreciadoras inadecuadas al igual que conocedoras incompetentes. Las mujeres, por supuesto, ven cuerpos y bebés, a quienes deben alimentar y consolar, y pocas tienen la oportunidad de disfrutar de la contemplación de los misterios abstractos de la proporción ideal y la forma perfecta. La intuición y la sensibilidad emocional de las mujeres, que supuestamente compensan su desventaja cognitiva (abstracta), funcionan una vez más en su desventaja, impidiendo el éxito incluso en la ciencia secundaria de la sensación para la cual, según el estereotipo, parecerían estar bien adaptadas.

Ofuscación conceptual de la creatividad práctica

Una segunda restricción sobre la contribución de las mujeres a la teoría estética es práctica. La creatividad ha sido apropiada (por los hombres) como una actividad proyectiva cerrada a las mujeres. A las mujeres no se les permitía estudiar en academias de aprendizaje artístico, excepto bajo la tutela de padres o hermanos artistas, y, sobre todo, a las mujeres no se les permitía esculpir o pintar desnudos. Al describir una foto de 1885 de mujeres que estudian arte bajo la guía de Thomas Eakins (anatomista de habilidad poco común),[54] Linda Nochlin (1988) dice: Están trabajando sobre una vaca —o tal vez un toro—, las partes bajas están oscurecidas. El punto de Nochlin es que las prohibiciones institucionales, y no la incapacidad individual, han sido los

principales obstáculos para el ingreso de las mujeres como artistas en el campo del arte creativo. (Podrían, por supuesto, ingresar como modelos). Limitaciones prácticas similares han constreñido a las mujeres como esteticistas.

Ni las "partes bajas" ni la creatividad son realmente ajenas a la experiencia de las mujeres. Es desconcertante al menos reflexionar sobre un tema que es tan mistificado y seductoramente oscurecido, más aún cuando se tiene una buena razón para creer que, en principio, se entiende muy bien el tema. Las mujeres están en esta posición con respecto a la creatividad, una condición a la que con frecuencia se alude en el discurso de la estética por metáforas del embarazo, la gestación y el nacimiento. Se podría esperar que las mujeres tengan una comprensión íntima de estos temas. Irónicamente, mientras que se piensa que las preocupaciones domésticas de las mujeres —de cocina, nutrición, de procrear niñas/os y educarles— son completamente inconscientes cuando las realizan las mujeres, son una fuente común de expresiones utilizadas para describir la productividad artística deliberada de los hombres, que cocinan a fuego lento, incuban, salen del cascarón y siempre crean con desenfreno. La metáfora del mandato divino, una llamada al orden a partir del caos o de hacer algo de la nada, también se invoca para describir la creatividad masculina. Las mujeres rara vez piensan en aplicar imágenes tan dramáticas a sus propios esfuerzos generativos. Una no decreta: "¡Que haya un niño de dos años!", o que "esta casa desordenada se vuelva limpia". Sin embargo, las mujeres tienden a encontrar satisfacción creativa en los esfuerzos lentos y transformadores de civilizar a las/os niñas/os, producir comida, mejorar los espacios o hacer que una vivienda sea habitable.

En el mundo masculinista de la teoría estética, estas actividades silenciosas pasan desapercibidas y la creatividad se concibe imperativamente y más o menos

violenta, discontinua y personalmente engrandecedora. Si, por su propia admisión, las mujeres carecen tanto de la ambición como de la capacidad para tal ruidoso logro, se podría suponer que sus habilidades de apreciación y juicio también se ven estropeadas. Como esteticistas, las mujeres deben operar con una doble desventaja, y lo que digan solo puede ser derivado. Sin embargo, el problema puede estar en el modelo y no en quien lo realiza. ¿Por qué limitar la creatividad a una banda de movimientos tan estrecha que solo un pequeño espectro de comportamientos se califica como instancias de ella?[55]

Superando el estado del objeto

Una tercera función incapacitante es la condición de la mujer como objeto estético más que como sujeto. La "mirada masculina" [*“male gaze”*] se ha convertido en un lugar común descriptivo, especialmente con respecto a la teoría del cine y las representaciones visuales de las mujeres (ver Mulvey 1985, 1989). El ensayo de John Berger "Formas de ver a las mujeres" (1972) ha hecho todo lo posible para aclarar históricamente que las imágenes de las mujeres se construyen invariablemente para apelar al juicio masculino (y heterosexual) incluso cuando ese punto de vista es tomado e internalizado por la mujer bien socializada. Lo que se destaca con menos frecuencia es que tal juicio igualmente, si no más de manera indirecta, construye la mayoría, si no todas, las situaciones perceptivas —no solo la observación de las figuras humanas—. La mirada masculina es normativa, ya que la perspectiva es el punto de vista sancionado públicamente, ya sea de un paisaje, un interior, o una escena doméstica —en breve, de todo lo visible—. Cualquier otra perspectiva está etiquetada como desviada.

Las mujeres no solo están habituadas a la autoobservación de acuerdo con ese estándar (como señala Berger), sino que también aprenden a ver todo con doble visión, a disfrutar tanto de la llamada vista "normal", por ejemplo, de una habitación o calle que se presenta a la mirada masculina, como de la visión desviada que les es fenomenológicamente propia (por ejemplo, un espacio para ser atravesado con vergüenza consciente o con miedo a la amenaza). La mirada masculina no se limita a los hombres, sino que es la "ley de la tierra". Las mujeres en consecuencia ven de esta forma, pero su adaptación a esa visión se compone con una mirada "fuera de la ley" que se cruza con ella y la corroe.

¿Podría tal visión enriquecida o compleja no ser una mejora de la competencia estética? Parecería que la capacidad de las percepciones multiplicadas debería, por así decirlo, ampliar la base de datos de la que se extrae la sabiduría estética. Idealmente, ese sería el caso, y argumentaré que es una ventaja desde la perspectiva de una teoría estética que prospera en la densidad de la textura. Pero en el mundo en que vivimos, la complejidad, que nubla el discernimiento, no es bienvenida conceptualmente ni en los hechos. La simplificación se valora en aras de la dominación, y esto es debilitante para las mujeres. Mirando más allá de la evasión de la multiplicidad, encontramos que el juicio estético no es universal ni neutral (ni desinteresado), como sostienen sus defensores clásicos, sino que sigue un paradigma favorecido. De acuerdo con su metafísica y epistemología originarias, el paradigma asigna un estado activo al sujeto/artista/espectador (masculino, que mira) y la pasividad al objeto (feminizado y que es mirado), reforzando una vez más lo funcional y el desempoderamiento cognitivo de las mujeres. Las mujeres que estudian y profesan la teoría estética filosófica se encuentran en un doble contenedor como mujeres artistas o críticas. A veces son exégetas exquisitamente competentes, pero su notable capacidad

para explicar y replicar no implica la universalidad de la teoría reproducida (mucho menos su excelencia), sino que revela solo el poder de su mistificación coercitiva (ver Le Doeuff 1987).

Sin embargo, llamar la atención sobre la objetivación de las mujeres en el arte y la teoría estética de la cultura occidental no es suficiente para señalar el camino hacia una filosofía nueva y no objetivante. Ni siquiera equivale a una condena *prima facie* de la práctica, ya que se podría declarar la jerarquía sujeto-objeto metafísicamente correcta y buena, simplemente afirmando la supremacía masculina como un hecho natural. Es necesario presentar un caso teórico para una alternativa, y esto no se puede lograr con la mera declaración de que las mujeres también son sujetos, ya que, como espero sea claro, la noción misma de subjetividad activa implica un objeto pasivo (es decir, feminizado) y, por lo tanto, así es intrínsecamente masculinista y presuntamente heterosexista. Abrir las puertas de la oportunidad a las mujeres (lo que de hecho se está haciendo) no altera la estructura de los espacios a los que se accede. Simplemente aumenta la proporción de mujeres calificadas como hombres (es decir, como sujetos); no reduce la disparidad de género cuya preservación es constitutiva de la dualidad del sistema y esencial para su existencia. Un sistema que abandone el desequilibrio de la relación sujeto/objeto junto con la asimetría de género es el objeto de la investigación feminista. Una teoría estética feminista también tiene ese fin a la vista y, para lograr ese fin, debe superar la debilitante condición inicial del estado del objeto.

Los obstáculos que traban el progreso de las mujeres en la teorización estética son, por lo tanto: (1) la asociación histórica de la estética con el conocimiento, una capacidad deficiente en las mujeres; (2) la falta de acceso de las mujeres a las formas reconocidas de la práctica creativa

estética junto con la mistificación de esa práctica;[56] y (3) la consignación de las mujeres al estado de objeto estético en lugar de agente productivo, y la resultante comprensión compleja/confusa de esa condición. Estos impedimentos al filosofar estético son dolorosos, pero pueden ser el enojo proverbial que ahora energiza una gran cantidad de reflexión feminista.

Hacia una estética feminista

Como se indicó, una perspectiva feminista no consiste sencillamente en elevar a las mujeres a la condición de hombres para compartir un punto de vista ya definido. Sería lógica y éticamente incongruente (se podría decir grotesco) adoptar una posición que requiera la propia subordinación (o la de las/os demás "como" la de una/o misma/o). Por lo tanto, la tarea principal para las feministas es desmantelar la posición falsamente universal y reemplazarla con una filosofía más adecuada. Sin embargo, esto puede suceder solo en etapas, no solo porque los hombres resistirán, sino porque las mujeres también lo harán —han sido educadas para reverenciar reglas idénticas—. Las feministas deben pensar en el proceso gradualmente y desde adentro, mientras forjan un nuevo lenguaje para reemplazar al antiguo.

La empresa de formular una teoría estética feminista ya ha pasado por varias etapas. Comenzó, cuando la mayoría de los feminismos parecen haber iniciado, con el reconocimiento de la *ausencia*. ¿Por qué no había "grandes" mujeres artistas? ¿No había esteticistas femeninas o críticas? ¿Por qué las cosas que hicieron las mujeres, aunque a menudo apreciadas y encontradas estéticamente agradables, no se valoraban como *bellas artes*? ¿Por qué los

libros y las pinturas de mujeres, incluso cuando se lanzan a la esfera pública, se clasifican invariablemente como arte "menor" o "secundario" (como primitivo, popular, decorativo, aficionado, ingenuo o doméstico) y por qué se olvidan pronto? El descubrimiento de la ausencia en las artes, como en la ciencia y la historia, condujo a un clamor inmediato por la rectificación, una presión para hacer una historia compensatoria. Las académicas peinaron los registros para reclamar a las madres perdidas en todos los campos —y de hecho las encontraron—. Pero la búsqueda condujo a más rompecabezas. ¿Por qué se oscureció la existencia de estas mujeres? ¿Podría haber habido otras que se borraron por completo o cuyo talento (¿genio, tal vez?) no pudo llegar a buen término? ¿Cuáles fueron las condiciones que impidieron su emergencia? La búsqueda para resolver estos acertijos reveló un patrón de ofuscación y negación. Más importante aún, se generaron dudas sobre la validez de los criterios con los cuales se emitieron los juicios originales. Si los estándares del arte, la ciencia o la valía histórica en general son perjudiciales, sesgados para excluir a una parte de la humanidad, ¿se podría confiar en ellos? Y si no son confiables, ¿qué estándares alternativos deberían reemplazarlos?

Una segunda fase de la reflexión feminista se apartó de la recuperación de las personas excluidas en cumplimiento de normas existentes para la corrección de normas —una empresa humanista esencialmente liberal—. ¿Qué estaba mal con las cosas que hacían las mujeres? ¿Por qué no "contaron" como arte (o ciencia o actividad histórica, económica o ética significativa)? De hecho, parecían cosas muy buenas y humanas que merecían valorización, por lo que las feministas cambiaron su terreno de la igualación a la celebración de la diferencia.[57] Al aceptar el "hecho intransigente" de la asimetría de género, las feministas buscaron con orgullo explorar la fenomenología positiva y

no analizada de la experiencia femenina por derecho propio, y no como reactiva o complementaria al comportamiento de los hombres. Esta fase del feminismo, muy en deuda con la teoría psicoanalítica, la teoría feminista francesa y los primeros desarrollos de la posmodernidad, se centró en gran medida en la sexualidad e interacciones afectivas de las mujeres. La explosión de la literatura y el arte de las mujeres —gran parte de ella de celebración— y la mayoría de los programas de estudios de las mujeres en las instituciones académicas eran una consecuencia de este momento histórico.

Este momento representaba una legitimación de la identidad de género de acuerdo con las condiciones existentes, y, como tal, no podía eludir su propio contexto de historización. El dilema ahora surgía: si aceptamos la identidad de género, de celebración o no, coincidimos con un esencialismo que intensifica la discrepancia entre hombres y mujeres, al tiempo que ignoramos las diferencias dentro del género (clase, raza, preferencia sexual, gustos, etc.). Sin embargo, si negamos la diferencia, nos ponemos en desventaja competitiva en un mundo que castiga a las mujeres por las cualidades que comparten y que se ven obligadas a adquirir por un sistema desigual. Estaba claro que ni la asimilación ni el oposicionismo son posibles. Debe introducirse una fase de reevaluación crítica que genere nuevos modelos que se adapten a subjetividades distintas sin que sean esenciales.

Jane Duran, una epistemóloga feminista que recurre a las teorías naturalizadas canónicas angloamericanas (Quine, Kornblith, Goldman), así como a la labor de las teóricas feministas (Bordo, Keller, Harding, Hartsock), dice que "es resultado de nuestro modelo que la adquisición de conocimiento —justificación epistémica— sea un proceso relacionado con el contexto y la cultura" (1991, 185). Es necesariamente pluralista, por lo que difiere

fundamentalmente del modelo de conocimiento cartesiano universalista y sin contexto. Duran procede a recurrir a antecedentes filosóficos poco convencionales como Maxine Hong Kingston, una asiática estadounidense (1977); Paula Giddings, una negra americana (1985); Paula Gunn Allen, una nativa americana (1986); y María Lugones, filósofa latina (1987). Todas estas autoras destacan la importancia de renunciar a categorías rígidas, y de la apertura perceptiva que permita una respuesta espontánea a lo inmediato e inesperado; sobre todo, están de acuerdo en la importancia única de la comunicación oral y no verbal.

Sin pronunciar un relativismo divisivo, estas mujeres afirman una normatividad contextualizada que no implica escepticismo ni irracionalidad. Sin abandonar el escrutinio de la mejor o peor evidencia, sin embargo, amplían enormemente el catálogo de lo que debe considerarse como evidencia aceptable. La lista incluye una serie de implementos de comunicación no verbales y gestuales (es decir, tradicionalmente no epistémicos) comúnmente utilizados en la vida cotidiana. Los rostros sonrosados y las palmas sudorosas, por ejemplo, cuando se leen contextualmente, no son infalibles, pero son detectores notablemente buenos de mendacidad. Solo una cultura que exalta la incorporeidad podría ignorar la gran cantidad de información transmitida por las minúsculas variantes corporales. Quizás su propia exclusión de la legitimidad epistémica ha sensibilizado a las mujeres al amplio y sutil rango de conocimiento no estándar. Paradójicamente, la amplitud de tales recursos pasados por alto proporciona un espacio para ampliar la teoría epistemológica y la teoría estética feminista. Al proponer una teoría del conocimiento "erotizada", Duran señala que "es concebible que el sello distintivo de una epistemología ginecocéntrica pueda ser el conocimiento divorciado de los sentidos" (1991, 202). Por otra parte, la epistemología que prefigura se basa en la

sensibilidad, la conciencia de la intencionalidad —a la propia como la de los demás— que se aproxima a una sensibilidad estética. Duran sugiere una inversión de la jerarquía cognitiva convencional. En lugar de considerar "la ciencia de los sentidos" como secundaria y derivada de la ciencia primaria del intelecto, podríamos considerar la última como un resto desecado de la primera.

Las feministas han hecho grandes avances en la crítica teórica. Junto, y algunas veces de acuerdo con las/os marxistas, la/os posmodernas/os, y una serie de otras/os crítica/os ideológica/os de la filosofía occidental tradicional, el feminismo se ha opuesto a las premisas anticorporales, antiemotivistas, distantes y no contextualizadas de la tradición occidental canónica; pero el feminismo no puede descansar solo con el rechazo o la reactividad. Hacerlo no reemplazaría, sino que solo reafirmaría, la dicotomía dominante familiar que las feministas están ansiosas por destronar. Por lo tanto, es vital que las feministas vayan más allá de la negación al desarrollo de una teoría positiva, y esta debe ser la próxima fase de nuestra actividad.

La relevancia de la estética para la filosofía

El trabajo ya ha comenzado en varias áreas, y creo que la reflexión estética puede ayudar a su progreso. Lo que la teoría estética ofrece es de crucial importancia —en parte, por la sencilla razón de que su historia ha sido considerada periférica a la corriente dominante de la filosofía y por lo tanto ha disfrutado un espacio de exploración apartado para desarrollarse y madurar—. A pesar de su pretensión de desinterés, el dominio de lo estético y, por lo tanto, su teoría están profundamente integrados con nuestras vidas

sustantivas. Del mismo modo, la teoría feminista está sustancialmente ligada a la teoría androcéntrica por su propia historia y no puede divorciarse por completo de ese contexto formativo. El lenguaje cuya connotación buscamos modificar —conceptos tales como *subjetividad, fundamentación* y *dependencia del contexto*— tiene sus raíces en la filosofía androcéntrica. Una reevaluación que subvierte las problemáticas existentes para fines feministas no debe entenderse como un abrazo de la condición rechazada, sino que debe funcionar como un repudio y una nueva interpretación del pensamiento convencional. Duran hace la observación sorprendentemente reconfortante de que, si bien se requieren perspectivas innovadoras para desarrollar una nueva epistemología feminista, ellas pueden ser menos revolucionarias de lo que pensamos.

Bien puede ser que la lectura entre líneas de teorías pasadas, incluso del trabajo que no es feminista, pueda revelar patrones de pensamiento insospechados o suprimidos que prefiguran esas ideas que ahora deben ser llevadas a la superficie y ser analizadas.

El objetivo de cualquier teorización, después de todo, no es solo inventar formas de pensar que son completamente nuevas en esta tierra, sino más bien articular pensamientos incipientes que prometen ayudarnos a comprender el mundo a medida que lo encontramos. Las formas tradicionalmente pasadas por alto en las que las mujeres realmente piensan, hablan, sienten y actúan sin duda deben haber dejado huellas, incluso cuando estas fueron superpuestas en una expresión androcéntrica antagonista o formulaica. Descubrir estas, junto con los mecanismos utilizados para suprimirlos, es un primer paso hacia la recuperación de evidencia significativa.

Algunas de esas pruebas están escritas y algunas incluso escritas por hombres. Pero una gran parte de ellas se encontrará en el registro material ignorado de las vidas de

las mujeres. La forma del pensamiento corpóreo de las mujeres, inseparable de hecho de la estructura de sus sentimientos, se transmite a diario a través de una miríada de actividades que se inscriben en los artefactos físicos de la vida —y estas, también, son una fuente de teoría—. Debido a que el ámbito de la estética también se basa en la comunicación corporal, insisto y tengo una gran esperanza en la teoría estética como guía para la teoría feminista. Tal vez la menos ligada lingüísticamente de todos nuestros discursos filosóficos, ya que comienza y termina en la experiencia, la teoría estética está más en casa con la expresividad de la materia y las cosas volátiles del sentimiento. Es asunto de la estética moverse con las mareas del cambio físico y tecnológico y resistir su propio congelamiento ideológico. Incluso los formalistas tradicionales se ven obligados a adaptarse a nuevas formaciones de orden potencial y deben acoger el caos y la complejidad con eterno optimismo.

La teoría rara vez es ocasión para el optimismo, pero creo que hay una tendencia afirmativa en el afán con el que las teóricas están adoptando actualmente todo tipo de complejidad y cuestionan esos sistemas convencionales que "funcionan" principalmente imponiendo restricciones tiránicas. Las innovadoras en muchos campos están comenzando a pensar de manera diferente sobre dualismos revestidos de hierro como mente y cuerpo, masculino y femenino, e intelecto y sentimiento. Estamos comenzando a comprender que las emociones no son las fuerzas irracionales e incontrolables descritas por los filósofos desde Platón o las caricaturas estilizadas de las taxonomías del siglo XVIII. Tanto inteligentes como educables, las emociones nos informan sobre el mundo y sobre nosotras/os mismas/os de maneras que enriquecen y complican enormemente las estructuras abstractas del diseño intelectual. Durante siglos, el reino de la emoción se ha subordinado al intelecto, pero

finalmente estamos aprendiendo a aprender constructivamente a partir del sentimiento.

La emoción siempre ha sido un ingrediente desconcertante y a veces embarazoso, incluso de la experiencia estética. Quienes buscan exaltar esa experiencia separándola del afecto ordinario han postulado una emoción única "estética" o una actitud con limitada realización. Mientras tanto, otras/os, incluidas las feministas, relacionan la experiencia estética con los placeres ordinarios, como el del paladar (el gusto en su sentido familiar) o los recuerdos sensuales y personales asociados (ver Korsmeyer y Feagin 1996). Un elemento sexualizado, si no sublimado, ha sido introducido por la teoría psicoanalítica en la producción y el disfrute de los objetos estéticos —aunque de una manera decididamente androcéntrica—. De interés para las feministas en todas estas representaciones de la emoción, como figura en el análisis estético, es una admisión potencial de una diversidad mucho mayor y una complejidad más estratificada que la que han permitido las teorías binarias en el pasado.

Podemos aprender del placer estético porque la teoría estética requiere un análisis mejorado para abarcar experiencias negativas y una variedad de experiencias positivas, simultáneas y no disyuntivas. No podemos mantener la ilusión de que una sola cosa atrayente, la Belleza, independientemente de la definición, atrae a la gente para testificar el horror, la violencia, la crueldad y la fealdad —pero estas son inconfundiblemente fuentes de placer estético—. Entonces, el placer en todas sus ramificaciones, algunas de ellas hirientes, exige un análisis feminista sofisticado. Eso podría ser un buen comienzo para iluminar un mundo experimentado plena y conscientemente —por las mujeres como por los hombres—. No sé exactamente qué producirá un análisis feminista del disfrute estético, o cómo sería una teoría estética feminista

completamente desarrollada, pero espero que, al evitar dicotomías simplistas y exclusiones sesgadas, logremos una mayor sabiduría de la que hemos encontrado hasta este punto. La principal contribución que la teoría feminista parece haber hecho hasta ahora a la filosofía es que ha ampliado tanto el rango de personas que "cuentan" como la variedad de entidades que sirven como evidencia en la reflexión filosófica. Sugiero que el rescate de Duran del territorio epistémico para las mujeres da esperanza a una teoría estética feminista que abrirá el camino a una comprensión mejor y más completa del mundo que las filosofías anteriores han producido, que ha hecho ausentes las mentes de las mujeres.[58]

Trabajos citados

Allen, Paula Gunn. 1986. *The Sacred Hoop* [*El aro sagrado*]. Boston: Beacon P.

Battersby, Christine. 1990. *Gender and Genius: Towards a Feminist Aesthetics* [*Género y genio: hacia una estética feminista*]. Bloomington: Indiana UP.

Baumgarten, Alexander Gottlieb. 1954. *Reflections on Poetry* [*Refexiones sobre poesía*]. Trans. Karl Aschenbrenner and William B. Holther. Berkeley: U of California P.

Belting, Hans. 1987. *The End of the History of Art?* [*¿El fin de la historia del arte?*] Trans. Christopher S. Wood. Chicago: U of Chicago P.

Berger, John. 1972. "Ways of Seeing Women." [“Formas de ver a una mujer”] In *Ways of Seeing* [*Formas de ver*]. London: Penguin.

Brand, Peggy Z., and Carolyn Korsmeyer, eds. 1995. *Feminism and Tradition in* Aesthetics [*Feminismo y tradición*

en estética]. University Park, PA: The Pennsylvania State UP.

Carrier, David. 1991. *Principles of Art History Writing* [*Principios de la escritura de la historia del arte*]. University Park, PA: The Pennsylvania State UP.

Clark, Kenneth. 1956. *The Nude: A Study in Ideal Form* [*El desnudo. Un estudio de la forma ideal*]. Garden City, NY: Doubleday, Anchor.

Duran, Jane. 1991. *Toward a Feminist Epistemology* [*Hacia una epistomología feminista*]. Ithaca, NY: Cornell UP.

Feagin, Susan L. 1996. *Reading with Feeling: The Aesthetics of Appreciation* [*Leer con sentimiento: la estética de la apreciación*]. Ithaca, NY: Cornell UP.

Gidings, Paula. 1985. *When and Where I Enter: The Impact of Black Women on Race and Sex in America* [*Cuándo y dónde entro yo: el impacto de las mujeres negras en la raza y el sexo en Estados Unidos*]. New York: Bantam.

Gilligan, Carol. 1982. *In a Different Voice* [*En una voz diferente*]. Cambridge, MA: Harvard UP.

Gould, Timothy. 1995. "Intensity and its Audiences: Toward a Feminist Perspective on the Kantian Sublime." [“La intensidad y sus audiencias: hacia una perspectiva feminista sobre lo sublime kantiano”] In *Feminism and Tradition in Aesthetics* [*Feminismo y tradición en estética*], 66-87. Ver Brand y Korsmeyer 1995.

Herzog, Patricia. 1997. "The Conditions to Which All Art Aspires: Reflections on Pater and Music." [“Las condiciones a las que aspira todo arte: reflexiones sobre Pater y la música”] *British Journal of Aesthetics*.

Illich, Ivan. 1982. *Gender* [Género]. New York: Pantheon.

Kant, Immanuel. *Critique of Judgment* [*Crítica del juicio*].

Kingston, Maxine Hong. 1977. *The Woman Warrior* [*La guerrera*]. New York: Vintage.

Korsmeyer, Carolyn. "Taste." [“El gusto”] Manuscrito inédito.

Le Doeuff, Michele. 1987. "Women and Philosophy." [“Mujer y filosofía”] In *French Feminist Thought* [*El pensamiento feminista francés*], ed. Toril Moi, 181-209. Oxford, UK: Basil Blackwell.

Lugones, Maria. 1987. "Playfulness, 'World' Traveling, and Loving Perception." [“La alegría, viajar por ‘el mundo’ y la percepción del amor”] *Hypatia* 2.2: 3 19.

Mattick, Paul, Jr. 1995. "Beautiful and Sublime: Gender Totemization in the Constitution of Art." [“La belleza y lo sublime: totemización del género en la constitución del arte”] In *Feminism and Tradition in Aesthetics* [*Feminismo y tradición en estética*], 27-49. Ver Brand y Korsmeyer 1995.

Mulvey, Laura. 1985. "Visual Pleasure and Narrative Cinema." [“Placer visual y cine narrativo”] In *Film Theory and Criticism* [*Teoría y crítica fílmica*], ed. Gerald Mast and Marshall Cohen, 803-16. New York: Oxford UP.

______. 1989. *Visual and Other Pleasure*s [*Placeres visuales y otros más*]. Bloomington: Indiana UP.

Nochlin, Linda. [1971] 1988. "Why Have There Been No Great Women Artists?" [“Por qué no han existido grandes mujeres artistas”] *Art News* 69. Reimpreso en *Women, Art, and Power and Other Essays* [*Mujeres, arte y poder y otros ensayos*]. New York: Harper & Row.

Pater, Walter. 1986. *The Renaissance: Studies in Art and Poetry* [*El renacimiento. Estudios de arte y poesía*]*.* Ed. Adam Philips. Oxford: Oxford UP. Plato. Apology.

Reynolds, Sir Joshua. 1770. *Discourses on Art* [*Discursos sobre arte*].

Santayana, George. [1896] 1955. *The Sense of Beauty* [*El sentido de la belleza*]*.* New York: Dover.

Sibley, Frank. 1959. "Aesthetic Concepts." [“Conceptos estéticos”] *Philosophical Review* 67: 421-50.

_____. 1965. "Aesthetic and Non-Aesthetic." [“Estética y no estética”] *Philosophical Review* 74: 135-59.

Notes

[←1]

Iris Marion Young usa la palabra "masculinismo" o "masculinista" en su ensayo "Humanism, Gynocentrism and Feminist Politics" ["Humanismo, ginocentrismo y política feminista"], *Hypatia: A Journal of Feminist Philosophy*, edición especial de *Women's Studies International Quarterly* 8 (1985): 173-183. La usa en correspondencia polar con el "ginocentrismo", una forma de feminismo que se centra en las diferencias de género en relación con los valores y el lenguaje, y que trae la crítica de lo distintivamente femenino respecto a los valores masculinos y al lenguaje dominantes en el mundo. Una palabra más comúnmente usada por las feministas francesas influidas por las reflexiones psicoanalíticas de Jacques Lacan y la filosofía de Jacques Derrida es "falocrática" o "falogocrática". Sin embargo, estos términos, en su etimología, se refieren más restrictivamente a la cuestión del poder y la dominación política. La palabra más ambigua "masculinista" es específica del género, y deja abierta la cuestión de la distribución de poder.

[←2]

De forma contraria a la creencia comúnmente sostenida, el feminismo no llega de manera más natural a las mujeres que a los hombres. A las mujeres se les ha socializado para experimentar el mundo de acuerdo con categorías determinadas por hombres. Sabiéndose mujeres, comprenden lo que eso significa en términos masculinos, a menos que tomen una explícita postura de oposición y declaren su derecho a la autodeterminación. Es por eso que el feminismo implica la forja de un nuevo vocabulario y un nuevo marco conceptual.

[←3]

Ver Micheline R. Malson, Jean F. O'Barr, Sarah Westphal-Wihl y Mary Wyer (eds.), *Feminist Theory in Practice and Process* [*Teoría feminista en práctica y proceso*] (University of Chicago Press, 1989).

[←4]

Algunas feministas creen en la realidad metafísica o biológica del género y en la absoluta claridad de los sexos. No voy a disputar el feminismo de esta posición. Sin embargo, puesto que puede ser mantenido igual y plausiblemente por no feministas y antifeministas, no es una posición distintiva del feminismo. Estoy argumentando que el feminismo implica la adopción deliberada de una perspectiva de lo femenino generizado como una postura crítica. Esto puede hacerse compatible tanto con el esencialismo como con la negación de este.

[←5]

Ya en la tabla pitagórica de opuestos, y tal vez incluso antes, la misma paradoja del conocimiento y de la ontología afirma que lo engendrado tiene prioridad epistémica sobre el principio engendrador. La oscuridad engendró la luz, pero solo se conoce en relación con ella. Lo mismo sucede con lo infinito y lo limitado, la hembra y el varón. Lo que nace se define en oposición y conoce al otro solo por negación.

[←6]

El feminismo humanista o liberal reivindica la unicidad general del ser humano. Tal vez la expresión más temprana del feminismo se remonta al menos a la *Vindicación de los derechos de la mujer* de Mary Wollstonecraft, clásicamente defendida por John Stuart Mill en "La sujeción de las mujeres"; esta doctrina filosófica es sobre todo política de propósito. Declara que los obstáculos para la igualdad de las mujeres son externos a la naturaleza humana y llama a que se eliminen todos los impedimentos que interfieren con la plena realización de las mujeres como seres humanos. El feminismo liberal puede ser radical en sus soluciones. Sus partidarias han abogado por que se sustituya el parto natural por la fertilización y la gestación extrauterinas (véase Shulamith Firestone, *The Dialectic of Sex* [*La dialéctica del sexo*]) y por varias formas de androginia (véase Carolyn G. Heilbrun, *Towards the Promise of Androginia* [*Hacia la promesa de la androginia*] (New York: Alfred A. Knopf, 1973)). Véase también Mary Vetterling-Braggin (ed.), *"Femininity", "Masculinity", and "Androgyny"* [*"Feminidad", "masculinidad y "androginia"*] (Totawa, NJ: Rowman y Littlefield, 1982). El feminismo liberal es esencialmente el del liberalismo que pone especial atención a la igualdad de las mujeres.

[←7]

Una destacada defensora del dualismo de género es Mary Daly, autora de *Gyn/Ecology* [*Gin/Ecología*] (Boston: Beacon Press, 1978). En su opinión, la mujer esencial está en un proceso transformador, que está llegando a ser -"chispeante" y "giratoria", y a espiritualizarse a sí misma-. Susan Griffin en *Woman and Nature: The Roaring Inside Her* [*Mujer y naturaleza: el rugido dentro de ella*] (Nueva York: Harper y Row, 1978) también afirma la esencia de las mujeres en contraposición a la cultura mal determinada.

[←8]

Con esta frase Beauvoir abre el libro II del *Segundo sexo*. Véase ‘Discusión’ en Young, "Humanism, Gynocentrism..." ["Humanismo, ginocentrismo..."], p. 174.

[←9]

La colaboración misma ha sido defendida como un modo característico de la interacción feminista, pero no está exenta de dificultades. Desde hace tiempo, las mujeres se han visto obligadas a reconocer entre ellas la presencia del tabú de la competencia. Este tema es explorado en un texto (irónicamente) coescrito y coeditado: *Competition: A Feminist Taboo* [*Competición: un tabú feminista*], Valerie Miner y Helen E. Longino (eds.) (Nueva York: The Feminist Press, 1987).

[←10]

Un ejemplo de esa convergencia sería la celebración actual de la idea de diferencia. A principios de la segunda ola del movimiento de mujeres norteamericanas (es decir, en la década de 1970), mujeres de la clase obrera y de color recordaron repetidamente a las mujeres blancas de clase media que no tenían derecho a definir la norma de la identidad femenina para representar la norma humana. Así reprendidas, las blancas comenzaron a escuchar a sus hermanas, con dificultad y no sin conflictos (véase bell hooks, *Feminist Theory from Margin to Center* [*Teoría feminista del margen al centro*] (Boston: South End Press, 1984)). El diálogo sí ocurrió y, con él, un cierto movimiento hacia la comprensión mutua y el respeto por la diversidad. Reflexiones similares tuvieron lugar en entornos políticos entre mujeres lesbianas y heterosexuales, entre mujeres jóvenes y mayores, entre intelectuales y otras. Al mismo tiempo, dentro de la academia, la teoría posmodernista ha glorificado la multiplicidad, la diversidad y la profusión. Cuando la diferencia había sido suprimida en interés de la unidad, ahora se ponía de moda encontrar la oportunidad en la diferencia. Queda por ver si se trata de una genuina convergencia que sea productiva, teórica o prácticamente; no obstante, se ha llevado hacia la ruptura de mitos culturales y jerarquías convencionales a fin de que ya sea posible experimentar el mundo de nuevas maneras.

[←11]

Si bien los hombres también están relacionados con el género en términos de contexto, su género es el paradigma y, por lo tanto, no es contingente como el de las mujeres. Relativamente hablando, su identidad es más uniforme.

[←12]

Elizabeth Young-Bruehl, "The Education of Women as Philosophers" ["La educación de las mujeres como filósofas"], en *Feminist Theory in Practice and Process* [*Teoría feminista en práctica y proceso*], pp. 35-49.

[←13]

Jeffner Allen e Iris Marion Young (eds.), *The Thinking Muse* [*La musa pensante*] (Indiana University Press, 1989), "Introducción".

[←14]

Las teorías que elaboran la unidad en la diversidad, la unidad orgánica y, en especial, aquellas que se enfocan sobre la "textura abierta" en la teoría estética están buscando formas de acomodar la variedad real y potencial. Aunque estén acostumbrados/as a la síntesis, los/as estudiosos/as de la estética, tal vez más allá de todos/as los/as demás teóricos/as, deben afirmar lo inédito y original y no pueden negar su infinita variedad. Así, la teoría estética es más cercana en espíritu a la teoría feminista que cualquier otro modelo de teoría.

[←15]

Joan Kelly, Women, *History and Theory* [*Mujeres, historia y teoría*] (University of Chicago Press, 1984).

[←16]

La confusión se ve agravada por títulos engañosos, como *Feminist Aesthetics* [*Estética feminista*], Gisela Ecker (ed.) (Boston: Beacon Press, 1986). Este libro comienza con un ensayo de Silvia Bovenschen, "¿Hay una estética femenina?", seguido por una serie de respuestas afirmativas y negativas dadas por mujeres interesadas en la contribución distintivamente femenina que han hecho las mujeres en varios campos del trabajo artístico. Véase también Teresa de Lauretis, "Rethinking Women's Cinema: Aesthetics and Feminist Theory" ["Repensando el cine femenino: la estética y la teoría feminista"], en *Technologies of Gender* [*Tecnologías del género*] (Indiana University Press, 1987).

[←17]

Las autoras que respondieron a una convocatoria de ponencias sobre Feminismo y Estética de *Hypatia* 5 (1990) se interesaron por el tema de la estética femenina. Aunque hubo desacuerdo entre ellas en cuanto a la fijeza o a la necesaria especificidad del género, estaban en general de acuerdo en que el estilo y los correlatos de género son contingentemente reales.

[←18]

Observe la diferencia entre el adjetivo "femenino" y la palabra "feminista", que puede ser un sustantivo, un adjetivo o un adverbio. El primero pretende describir el comportamiento de las mujeres y encubre, si es que no la explicita, la implicación de que tal comportamiento debe ser ciertamente apropiado y con probabilidad natural para las mujeres. El último término se refiere a la convicción política que aboga por la asunción de la perspectiva de la mujer. Las feministas no siempre son femeninas; aunque, en cambio, el comportamiento femenino puede o no ser compatible con el feminismo.

[←19]

Hélène Cixous y Catherine Clément, "Sorties" ["Salidas"] en *The Newly Born Woman* [*La recién nacida*], trad. al inglés de Betsy Wing (Universidad de Minnesota Press, 1986), citado en Rosemary Tong, *Feminist Thought: A Comprehensive Introduction* [*Pensamiento Feminista: una Introducción comprehensiva*] (Boulder: Westview Press, 1989), pp. 224, 225.

[←20]

El espacio e incluso la ausencia y la negatividad han jugado un papel importante en la definición de la mujer. Una declaración famosa de Erik Erikson está en "The Inner and the Outer Space: Reflections on Womanhood" ["El espacio interior y exterior: reflexiones sobre la condición de ser mujer"], en *Daedalus* 93 (1964): 582-606. Al razonar por analogía anatómica, Erikson concluye que la mujer experimenta un "vacío" que se llena con la maternidad. Las feministas están inclinadas a tener una visión más amplia de las negatividades de su papel. Se concentran en las mujeres como potenciadoras, creadoras de tiempo y espacio, como con frecuencia se les pide ser en sus relaciones personales y sociales. Véase R. Perry y M. Watson Brownley (eds.), *Mothering the Mind* [*Los cuidados maternales de la mente*] (Nueva York: Holmes y Meier, 1987). Un elemento crucial del movimiento de mujeres contemporáneo ha sido la creación de espacios por las mujeres para ellas mismas: refugios para mujeres maltratadas, lugares de trabajo, centros de estudio, espacios de artes alternativas, lugares de referencia para crisis y recursos de salud.

[←21]

Lisa Tickner, "The Body Politic: Female Sexuality and Women Artists Since 1970" ["El cuerpo político: sexualidad femenina y mujeres artistas desde 1970"], en *Framing Feminism: Art and the Women's Movement 1970-1985 [Enmarcar el feminismo: el arte y el movimiento de mujeres 1970-1985*] (New York: Pandora Press, 1987), p. 273.

[←22]

"La crítica literaria, en especial porque se dirige a lo mejor que este pensamiento ha producido, expone esta paradoja en toda su complejidad dolorosa, al mismo tiempo que revela la posibilidad extraordinaria de ver el viejo mundo desde una perspectiva genuinamente nueva". Myra Jehlen, "Archimedes and the Paradox of Feminist Criticism" ["Arquímedes y la paradoja de la crítica feminista"], en *The Signs Reader: Women, Gender and Scholarship* [*El/La lector/a de signos: mujeres, género y academia*], Elizabeth Abel y Emily K. Abel (eds.) (Universidad de Chicago Press, 1981).

[←23]

Sandra Harding, "The Instability of the Analytical Categories of Feminist Theory" ["La inestabilidad de las categorías analíticas de la teoría feminista"], en *Feminist Theory in Practice and Process* [*Teoría feminista en práctica y proceso*], pp. 19, 20.

[←24]

Elizabeth Spelman, *Inessential Woman: Problems of Exclusion in Feminist Thought* [*Mujer inesencial: problemas de excusión en el pensamiento feminista*] (Boston: Beacon Press, 1988), pp. 161, 162, 187.

[←25]

Véase *Hypatia* 5 (1990), en particular los ensayos de French, Barwell, Schrage y Robinson, y Ross.

[←26]

Pierre Bourdieu, *Distinction: A Social Critique of the Judgment of Taste* [*La distinción. Criterios y bases sociales del gusto*], trad. R. Nice (Cambridge University Press, 1984), p. 496.

[←27]

En Constance Penley (ed.), *Feminism and Film Theory* [*Feminismo y teoría del cine*] (New York: Routledge, 1988), p. 59.

[←28]

Ibid., p. 67.

[←29]

Mulvey se apropia explícitamente de la teoría psicoanalítica freudiana como un arma política para desenmascarar el funcionamiento de la "magia" del cine. Aunque no da un explícito reconocimiento a la elaboración de la mirada (masculina) de Sartre, en la discusión que él desarrolla en la parte III del *Ser y la nada* (Hazel Barnes (New York: Philosophical Library, 1956)), esta cuenta como ejemplo de reducción perceptual de la ontología. El objeto percibido [la mujer], consciente de sí misma en tanto percibida, se ve obligada a tener una autoconciencia como a través de los ojos de otra persona, dejando de ser para sí misma.

[←30]

Las tecnologías de vigilancia han dado una nueva dimensión a este privilegio y han complicado su legalidad, pero en general el principio sostiene que el sesgo confiere inmunidad.

[←31]

Stanley Cavell, *The World Viewed: Reflections on the Ontology of Film* [*El mundo visto: reflexiones sobre la ontología del cine*] (New York: Viking Press, 1971), capítulo 6.

[←32]

Véase por ejemplo Evelyn Fox Keller, *Reflections on Gender and Science* [*Reflexiones sobre género y ciencia*] (Yale University Press, 1985) o las críticas pre-feministas como William Leiss, *The Domination of Nature* [*El dominio de la naturaleza]* (New York: George Braziller, 1972).

[←33]

Es cierto que se debe vadear a través de su pesado estilo en prosa para llegar allí, pero una vez que se llega, no pueden dejarse de ver películas con la conciencia alterada, muy parecida a la inducida por el influyente ensayo pictórico de John Berger sobre las mujeres en *Ways of Seeing* [*Modos de ver*] (Nueva York: The Viking Press, 1973).

[←34]

Susan Stanford Friedman, "Creativity and the Childbirth Metaphor: Gender Difference in Literary Discourse" ["La creatividad y la metáfora del parto: la diferencia de género en el discurso literario"], *Feminist Studies* 13 (1987): 49-82.

[←35]

De la *Generación de los animales* de Aristóteles al *Segundo Sexo* de De Beauvoir, la procreación ha sido vista como un proceso esencialmente pasivo, algo que le sucede a la individua, más que un proyecto que ella emprenda. Solo en tiempos recientes, gracias a la conciencia feminista y a la posibilidad de control, ha habido una exploración seria de la medida en que la reproducción es una actividad tanto espiritual como física.

[←36]

Sara Ruddick, "Maternal Thinking" ["Pensamiento maternal"] y "Preservative Love and Military Destruction: Some Reflections on Mothering and Peace" ["Amor preservador y destrucción militar: algunas reflexiones sobre los cuidados maternales y la paz"] en *Mothering: Essays in Feminist Theory* [*Cuidados maternales en la teoría feminista*], Joyce Tribilcot (ed.), (Totowa, N.J.: Rowman y Allenheld, 1983).

[←37]

Friedman, "Creativity and the Childbirth Metaphor..." ["La creatividad y la metáfora del parto..."], p. 75.

[←38]

Las autoras feministas con frecuencia e incredulidad llaman la atención sobre el uso insultante de las metáforas reproductivas en el contexto del militarismo. "El bebé de Oppenheimer" para referirse a la bomba atómica es solo el más obvio. Véase Carol Cohn, "Sex and Death in the Rational World of Defense Intellectuals" ["Sexo y muerte en el mundo racional de los intelectuales de la defensa"], en *Feminist Theory in Practice and Process* [*Teoría feminista en práctica y proceso*].

[←39]

Al usar esta figura de lenguaje, inadvertidamente he adaptado el título de bell hooks, *Feminist Theory from Margin to Center* [*Teoría feminista del margen al centro*] (Boston: South End Press, 1984), y también estoy de acuerdo con su tesis.

[←40]

Por supuesto, hasta hace poco las mujeres habían sido excluidas de todas las actividades intelectuales, profesionales y físicas, excepto algunas. Mi punto es que el carácter específico de la estética y los temas que trata parecen estar más cerca de las ocupaciones femeninas permitidas que, por ejemplo, las matemáticas, la ingeniería o la carrera militar. En un ensayo de Le Doeuff, “Women and Philosophy” ["Mujeres y filosofía"] (1987), se puede encontrar una excelente discusión sobre la forma peculiar que toma la ausencia de las mujeres, incluso de actividades para las que están bien calificadas.

[←41]

Los historiadores del arte no están de acuerdo sobre el comienzo de su tema. Lo estoy vinculando con el escrito de Johann Joachim Winckelmann, quien ha sido llamado "el padre de la historia del arte moderno". Según Carrier, a diferencia del antecesor de Winckelmann, Giorgio Vasari, autor de un libro sobre quién es quién en las artes del siglo XVI, Winckelmann "ofrece un análisis sistemático de obras individuales y una historia detallada del surgimiento, desarrollo y declive del arte antiguo" (1991, 122; ver también Belting 1987).

[←42]

En su exploración del concepto histórico de genio, Battersby (1990) retrata la transformación de un espíritu tutelar inicialmente femenino en un espíritu heroico masculino, emocionalmente fulgurante, que se asocia con lo sublime en la Ilustración.

[←43]

Se podría argumentar que la tercera crítica de Kant y el diluvio de sus seguidores resuelven este problema. No lo hacen en realidad, aunque Schiller se acerca. Fracasan porque su estrategia es trascender tanto el sentido como la razón, mientras que la estética tampoco se eleva por encima.

[←44]

Con excepción de Suzanne Langer, muy pocas mujeres aparecen en las antologías estándar de estética hasta el momento presente. En las últimas dos décadas, a medida que se ha puesto de moda la edición de volúmenes de ensayos de revistas actuales, las mujeres comienzan a aparecer en colecciones que incluyen la teoría estética contemporánea, especialmente feminista.

[←45]

Especifico más que nada porque hay feministas liberales que descartan el género como una base fundamental de distinción; estas feministas sostienen que la humanidad es una categoría singular cuyas subdivisiones son contingentes. También hay feministas posmodernas que consideran el género como un artificio construido socialmente diseñado en interés de la dominación política. Además, hay no feministas que creen que el género es fundamental, pero no es intrínsecamente una base de injusta discriminación (véase Illich, 1982).

[←46]

Kant mismo no era tan rígido acerca del paradigma como sus sucesores formalistas. Estamos en deuda con Kant por la distinción entre esa belleza del diseño que depende solo de la forma y esa belleza adventicia cuyo encanto satisface los sentidos (1790, 2.14). Kant también distingue entre la belleza libre, que no presupone ningún concepto, y la belleza adherente (o dependiente), que implica un concepto y, por lo tanto, una adecuación de la representación a un objeto. Su ejemplo de lo primero es una flor, un "cuerpo de naturaleza libre"; del último, un hombre, un caballo o un edificio, todo lo cual presupone un concepto del fin que define la cosa (3.16). Así, para Kant, las obras de arte ni siquiera son objetos estéticos paradigmáticos.

[←47]

Santayana sostiene que la estética es, en su mayor parte, positiva. Cuando lo feo se vuelve vitalmente repulsivo, "su presencia se convierte en un verdadero mal hacia el cual asumimos una actitud práctica y moral" ([1896] 1955, 17). Este tema se refiere a la discusión sobre la pornografía, cuya defensa a menudo enfrenta méritos estéticos contra el desvalor social o, alternativamente, la fealdad estética contra una función socialmente redentora.

[←48]

Según Platón, estas personas son filósofos y preferirían pasar su tiempo con objetos reales en lugar de imitaciones, pero están mejor equipados que nadie para reconocer el mérito de una imitación.

[←49]

Las preguntas sobre la existencia y el discernimiento de cualidades estéticas únicas y/o su relación con las propiedades ordinarias de las cosas fueron examinadas en los años cincuenta y sesenta por filósofos analíticos, especialmente Sibley (véase 1959, 1965). Una pequeña bibliografía fue generada brevemente por ese trabajo y el interés en él ha sido reavivado recientemente por la muerte de Sibley.

[←50]

Para una discusión esclarecedora de este pasaje, ver Herzog (1996).

[←51]

Una sección completa sobre género y teoría estética del siglo XVIII se incluye *en Feminism and Tradition in Aesthetics* [*Feminismo y tradición en estética*] (Brand y Korsmeyer 1995; ver en especial los ensayos de Mattick y Gould).

[←52]

Se han presentado cargos de abuso infantil contra fotógrafas/os infantiles tan notables como Sally Mann y, recientemente en Boston, contra una joven estudiante de arte cuyas imágenes de su hijo de cuatro años orinando fueron incautadas por la policía, la cual fue llamada por un técnico de laboratorio fotográfico.

[←53]

Siguiendo este razonamiento, se podría concluir, como se sugirió anteriormente, que las mujeres están particularmente bien calificadas para los actos singulares de aprehensión y apreciación que conlleva el disfrute crítico (si no, también, de la creación) de las obras de arte. Sin embargo, las mujeres críticas y conocedoras parecen no ser más abundantes que las esteticistas o artistas. Quizás haya algo más que "aptitudes" y "disposiciones" en cuestión.

[←54]

Me dijeron que el propio Eakins fue castigado por la Academia de Bellas Artes de Filadelfia por permitir a las estudiantes entrar a su clase de dibujo de desnudo.

[←55]

La respuesta obvia a esta pregunta es que hacer lo contrario es "bajar" los estándares; sin embargo, no es evidente que una desviación de estándares estrictos sea una "reducción". Una regresión infinita puede aparecer en el horizonte, pero esa no es razón suficiente para ignorar las alternativas.

[←56]

Las mujeres de hoy ya no están excluidas de la oportunidad de estudiar arte, pero no reciben el mismo reconocimiento como artistas y tienen dificultades para exhibir o vender su trabajo. Las mujeres están significativamente subrepresentadas en galerías y museos, situación que ha provocado una protesta política imaginativa por parte de las “Guerrilla Girls” y por otros medios más convencionales.

[←57]

Probablemente el ejemplo más famoso de este tipo de revalorización fue llevado a cabo por Carol Gilligan, cuyo estudio sobre el juicio ético de las niñas, *In a Different Voice* [*En una voz diferente*] (1982), se convirtió en un patrón para la discriminación de género no injusta.

[←58]

Estoy agradecida con una crítica no muy anónima (gracias, CK [NT: Carolyn Korsmeyer]) por las sugerencias para mejorar este ensayo. He tratado de seguir sus excelentes consejos.